SPECIAL ISSUE on
the exhibition at the
Metropolitan Museum
of Art, New York



HORS-SÉRIE sur
l'exposition du
Metropolitan Museum
of Art, New York

English and French bilingual edition / Édition bilingue anglais-francais

TRIBAL ART

AFRICAN ART

NEW YORK AND THE AVANT-GARDE



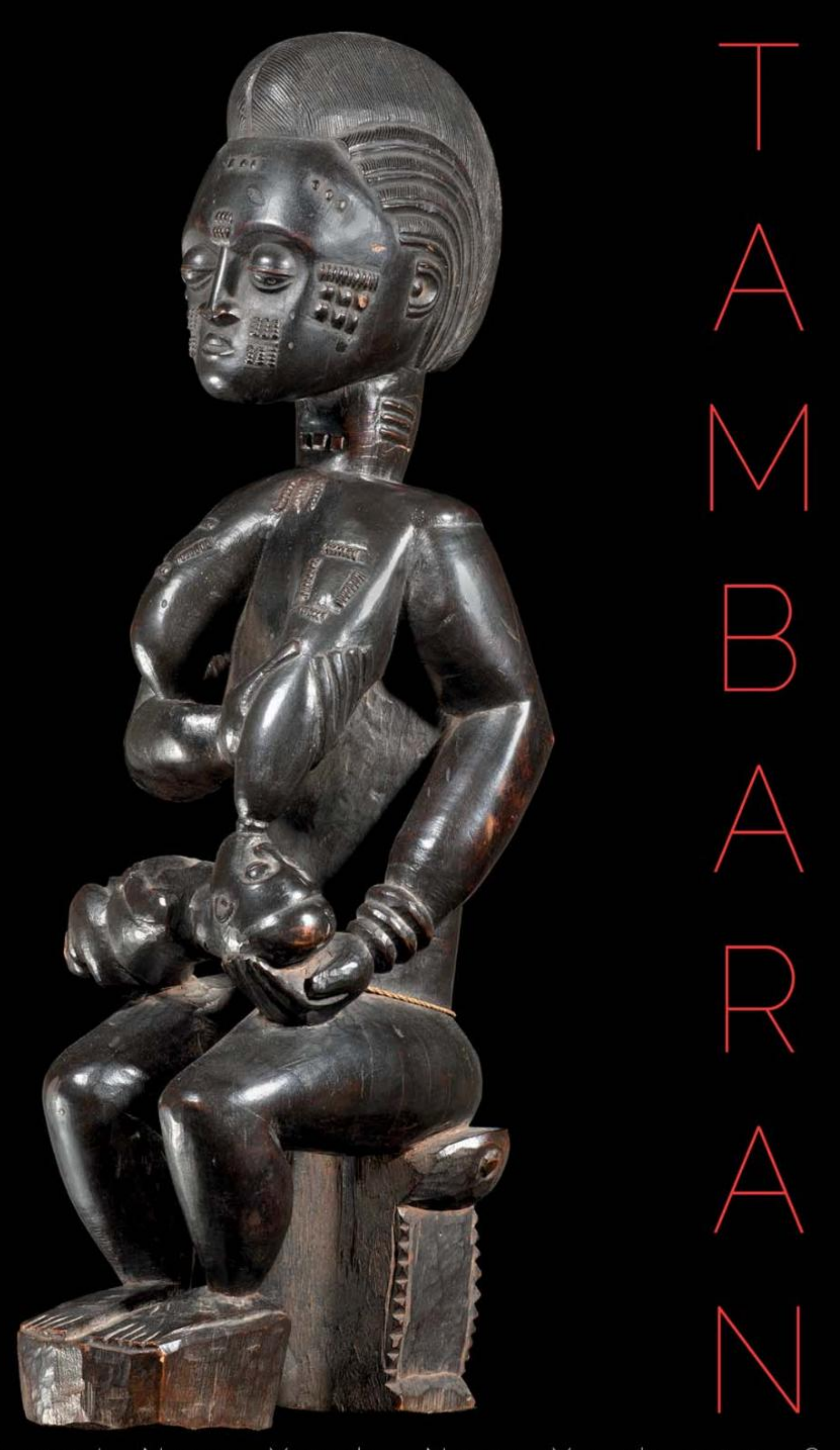

ISBN 978-296003904-7
9 782960 039047

$10 / 8€

ARTE Y RITUAL

Ana & Antonio Casanovas




TAMBARAN


PACE
PRIMITIVE
32 EAST 57TH STREET
NEW YORK CITY
T 212 421 3688
F 212 751 7280
www.paceprimitive.com

EDITORIAL

Elena Martínez-Jacquet

This third special issue of *Tribal Art* magazine is once again devoted to an exceptional and outstanding exhibition, *African Art, New York, and the Avant-Garde,* on view at the Metropolitan Museum of Art from November 27, 2012, through April 14, 2013. Curated by Yaëlle Biro, assistant curator for African art at the Metropolitan, the exhibition examines the circumstances under which African art arrived in New York and how it was appropriated by the proponents of the American artistic avant-garde in the 1910s and 1920s. This story has received little attention until now, but it was the subject of Biro's doctoral dissertation, which received the Laureate Award from the Musée du Quai Branly in 2011.

This special issue, which was produced in close collaboration with the Metropolitan and is the only publication associated with the exhibition, describes in great detail this pivotal moment in the history of taste through illuminating contributions by several enlightened and distinguished scholars who must be acknowledged here. Their essays, which are accompanied by striking and sometimes unique illustrations, make points that are sometimes quite surprising. This is particularly true of those by Monica Blackmun Visonà, Alisa LaGamma, and Constantijn Petridis, each of which looks at outstanding African artworks that were in New York in the early twentieth century. Others trace the development of a modern outlook on African art, such as the essay by Wendy A. Grossman, which analyzes the subject as it relates to the photography of the time, and two by Yaëlle Biro, one on the John Quinn Collection and its documentation, and another featuring fresh imagery from Marius de Zayas' *When, How, and Why Modern Art Came to New York.* Whether in galleries or collections, these African works were often displayed alongside creations by avant-garde artists, and the era's many modes of presentation were immortalized through photography. Many of the objects from these images are featured in the exhibition. The evolution of this perception owes much to the African-American artistic and philosophical movement known as the Harlem Renaissance, which is the focus of an essay by Helen M. Shannon.

These pages are an homage to all those who were active at this decisive moment: African artists, avant-garde sculptors, gallery owners, collectors, photographers, and philosophers alike.

Ce troisième hors-série publié par *Tribal Art magazine* est plus que jamais associé à une exposition d'excellence. Dans ce cas précis, il est même la seule publication à paraître autour d'un événement appelé à faire date : *African Art, New York, and the Avant-Garde*, présenté dans l'aile Michael C. Rockefeller du Metropolitan Museum of Art de New York du 27 novembre 2012 au 14 avril 2013. Placée sous le commissariat de Yaëlle Biro, conservatrice assistante pour les arts africains au Metropolitan, la manifestation s'intéresse aux circonstances de l'arrivée de l'art africain à New York et de l'appropriation qu'en firent les membres de l'avant-garde américaine dans les années 1910 et 1920 ; un sujet fort méconnu du grand public et largement exploré par Yaëlle Biro dans sa thèse doctorale, élue prix de thèse 2011 par le musée du quai Branly.

Dans les pages de ce hors-série, réalisé en étroite collaboration avec le Metropolitan, ce moment charnière de l'histoire du goût devient limpide grâce à d'excellentes contributions de chercheurs émérites que nous tenons à remercier ici. Les textes, servis par une iconographie saisissante et parfois inédite, s'intéressent à la nature – parfois assez étonnante si l'on se rapporte aux articles signés par Monica Blackmun Visonà, Alisa LaGamma et Constantijn Petridis –, des œuvres africaines en circulation à New York au début du XX[e] siècle, mais surtout à la construction d'un regard moderne sur les arts africains. Comme le soulignent les articles de Wendy A. Grossman ainsi que ceux de Yaëlle Biro sur la collection Quinn et le portfolio reprenant les illustrations inédites de *When, How, and Why Modern Art Came to New York* de Marius de Zayas, cette vision doit beaucoup aux modes de présentation, immortalisés par la photographie, des objets dans les galeries ou chez les collectionneurs aux côtés de créations d'artistes d'avant-garde. Certaines figurent d'ailleurs dans l'exposition. Dans l'évolution de ce regard, rappelons aussi l'importance du phénomène de prise de conscience des collectifs noirs symbolisée par la Harlem Renaissance, à laquelle s'intéresse Helen M. Shannon.

Puissent ces pages rendre hommage à tous les acteurs de ce moment décisif : artistes africains, plasticiens d'avant-garde, galeristes, collectionneurs, photographes et philosophes.

African Art, New York, and the Avant-Garde

November 27, 2012–April 14, 2013 27 novembre 2012 – 14 avril 2013

The Metropolitan Museum of Art
Michael C. Rockefeller Special Exhibition Gallery
1000 Fifth Avenue
New York, NY 10028-0198
www.metmuseum.org

CONTENTS / SOMMAIRE

10 African Art, New York, and the Avant-Garde
Exhibition Overview
L'art africain, New York, et l'avant-garde
Présentation de l'exposition
Yaëlle Biro

20 From Africa to New York
History and Genres of African Works in the United States during the 1910s and 20s
De l'Afrique à New York
Histoire et nature des œuvres africaines présentes aux États-Unis dans les années 1910-1920
Yaëlle Biro

22 Art from Côte d'Ivoire / Art de Côte d'Ivoire
Monica Blackmun Visonà

26 Art from Gabon / Art du Gabon
Alisa LaGamma

36 Art from the Congo / Art du Congo
Constantijn Petridis

44 The John Quinn Collection of African Art
and Its Photographic Album by Charles Sheeler
La collection John Quinn d'art africain
et son album photographique par Charles Sheeler
Yaëlle Biro

50 The Blondiau-Theatre Arts Collection
of Primitive African Art
La collection Blondiau-Theatre Arts
d'art primitif africain
Helen M. Shannon

56 African Art and the Photographic Image
Shaping the Taste for the Modern
L'art africain et l'image photographique
façonner le goût pour la modernité
Wendy A. Grossman

64 When, How, and Why Modern Art Came to New York
Quand, comment, et pourquoi l'art moderne arriva à New York
Yaëlle Biro

THANKS / REMERCIEMENTS

The many individuals involved with the exhibition *African Art, New York, and the Avant-Garde* and this Special Issue cannot be all mentioned here by name. Among those who participated in making this possible, both within the walls of the museum and beyond, are: the Friends of the Department of Arts of Africa, Oceania, and the Americas; the many generous lenders and archives holders; my supportive MMA colleagues—from AAOA, to the lending curatorial departments, the Registrar, and talented designers and editor; and the enthusiastic and professional *Tribal Art* magazine team and contributing authors. YB

À tous ceux qui ont été impliqués dans l'exposition *African Art, New York, and the Avant-Garde* et dans le numéro spécial qui l'accompagne et que je ne peux nommer ici. Parmi ceux qui ont rendu possible cet événement se trouvent : les Amis du département des arts d'Afrique, d'Océanie et des Amériques du Metropolitan ; les nombreux et généreux prêteurs ; mes infaillibles collègues du musée – du département des AAOA aux départements prêteurs et à la régie, en passant par les talentueux designers et l'éditrice ; ainsi que l'enthousiaste équipe de *Tribal Art magazine* et les auteurs qui ont contribué à ce numéro spécial. YB

ADVERTISERS / ANNONCEURS

AUTHORS / AUTEURS

Yaëlle Biro
Assistant Curator for the Arts of Africa, Department of the Arts of Africa, Oceania, and the Americas at The Metropolitan Museum of Art, New York.
Conservatrice assistante pour les arts africains au département des arts d'Afrique, d'Océanie et des Amériques du Metropolitan Museum of Art, New York.

Wendy A. Grossman
Curatorial Associate at the Phillips Collection and Adjunct Faculty in Art History at New York University, Washington, DC, campus.
Conservatrice adjointe de la Phillips Collection et conférencière en histoire de l'art à l'Université de New York, Washington, DC, campus.

Alisa LaGamma
Curator, Department of the Arts of Africa, Oceania, and the Americas at The Metropolitan Museum of Art, New York.
Conservatrice au département des arts d'Afrique, d'Océanie et des Amériques au Metropolitan Museum of Art, New York.

Constantijn Petridis
Curator of African Art at The Cleveland Museum of Art.
Conservateur pour les arts africains au Cleveland Museum of Art.

Helen M. Shannon
Associate Professor and Museum Education Program Director of the University of the Arts in Philadelphia.
Professeur associé et directrice du programme pédagogique du musée de l'University of the Arts de Philadelphie.

Monica Blackmun Visonà
Associate Professor of Art History and Visual Studies, School of Art and Visual Studies, University of Kentucky.
Professeur associé en histoire de l'art et études visuelles à la School of Art and Visual Studies de l'Université de Kentucky.

TRIBAL ART MAGAZINE

Publisher
Directrice de la publication
Françoise Barrier

Editor in Chief of *Tribal Art*
Rédacteur en chef *Tribal Art*
Jonathan Fogel

Editor of the Special Issue
Responsable du Hors-Série
Elena Martínez-Jacquet

Art Director
Directeur artistique
Alex R. Arthur

General Manager
Directeur général
Pierre Moos

Marketing & Development Manager
Responsable Marketing & Développement
Noëlle Ghilain

Subscription Manager
Responsable abonnements
Dorothée Duval

Translations / Traductions
Right Ink, David Rosenthal

Copy Editors / Corrections
Bob Christoph
www.typofinders.com
Gaëlle Cueff, Caroline Lataste-Gross

Prepress / Photogravure
GraficaZeta (Milan, Italy)

Printing / Impression
Cassochrome (Waregem, Belgium)

SPECIAL ISSUE / HORS-SÉRIE **#3**
TRIBAL ART magazine
ISBN 978-2960039-047
published by/publié par PRIMEDIA sprl
BP 18 - 7181 Arquennes - BELGIUM/BELGIQUE
www.tribalartmagazine.com


Schoffel Valluet
EXHIBITION
Book and Catalogue - opening december 2012
Premiers regards
sur la sculpture
en Côte d'Ivoire
1870 ~ 1935
Arts anciens d'Afrique, d' Océanie, d'Asie du sud-est, et d'Amérique du nord
Christine Valluet [expert cne] • [Expert près la Cour d'Appel de Paris] • Judith Schoffel
14, rue Guénégaud - 75006 Paris - Tél. : +33 1 43 26 83 38 - schoffelvalluet@gmail.com
Photographie de Jean-François Chavanne



Région de Kinomere
Papouasie - Nouvelle Guinée
H. 128 cm



Peuple Suku
R.D. du Congo
H. 110 cm

African Art, New York, and the Avant-Garde: Exhibition Overview

By Yaëlle Biro



FIG. 1: View of the entrance to the 1913 *International Exhibition of Modern Art,* better known as the "Armory Show," at the 69th Regiment Armory, New York.

FIG. 1 : Vue de l'entrée de l'*International Exhibition of Modern Art*, mieux connue sous le nom d'« Armory Show », au 69e Regiment Armory, New York, 1913.

FIG. 2: Constantin Brancusi (1876–1957), *Sleeping Muse,* 1910.
Bronze.
6 3/4 x 9 1/2 x 6 in.
The Metropolitan Museum of Art, Alfred Stieglitz Collection, 1949 (49.70.225).
© 2012 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.

FIG. 2 : Constantin Brancusi (1876-1957), *Muse endormie,* 1910.
Bronze.
17,1 x 24,1 x 15,2 cm.
The Metropolitan Museum of Art, Alfred Stieglitz Collection, 1949 (49.70.225).
© 2012 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.

During the first decades of the twentieth century, the appreciation of African artifacts in the West shifted dramatically: From colonial trophies and ethnographic specimens, they became modernist icons worthy of aesthetic contemplation. Well established is the role played in this radical transformation by modern European artists such as Pablo Picasso, André Derain, and Henri Matisse, who found a source of inspiration in the bold shapes of African art and began collecting it around 1905. Less well known, but no less constitutive to the recognition of African material culture as fine art, is the history of its reception in America over the course of the following two decades. From November 27, 2012, through April 14, 2013, The Metropolitan Museum of Art presents *African Art, New York, and the Avant-Garde*, an exploration of the manifold circumstances of the reception of African art in New York's modernist context of the 1910s and 1920s.

The emergence of New York as a new platform for modern art in the aftermath of the groundbreaking 1913

The works by Modern masters presented in the exhibition and reproduced in this volume have been selected for their display alongside African art during the 1910s.

Les œuvres des maîtres modernes présentées dans l'exposition et reproduites dans ce volume ont été sélectionnées en raison de leur juxtaposition avec des œuvres africaines dans le courant des années 1910.

International Exhibition of Modern Art, better known as the "Armory Show," revealed the possibility of dynamic transatlantic art commerce. The outbreak of World War I during the summer of 1914 provoked the displacement of the art market's epicenter from Paris to New York, and the numerous galleries that opened in New York that same year each intended to acquaint their audience with the newest trends in art. Among the works they imported from Europe to America was African art.

Although influenced by strong commercial ties with the Old World, the reception of African art in America developed its own distinct identity. While the European artistic avant-garde was first exposed to such artifacts in ethnographic displays shaped by colonialism, in New York's circles it was the juxtaposition of African art with works by Pablo Picasso, Constantin Brancusi, and Francis Picabia that was current practice. As the controversy surrounding MoMA's 1984 exhibition *"Primitivism" in 20th Century Art* made evident, such systematic associations had indelible consequences. Namely, the joined exposure of modernism and African sculpture is so engrained in popular thought that almost a century later

FIG. 3: Constantin Brancusi (1876–1957), *Study for the sculpture "The First Step,"* c. 1913.
Wax crayon on paper.
20 x 12 1/4 in.
The Metropolitan Museum of Art, Alfred Stieglitz Collection, 1949 (49.70.25).

FIG. 3 : Constantin Brancusi (1876-1957), *Étude pour la sculpture « Le premier pas »*, vers 1913.
Crayon gras sur papier.
50,8 x 31,1 cm.
The Metropolitan Museum of Art, Alfred Stieglitz Collection, 1949 (49.70.25).





Au cours des premières décennies du XXe siècle, l'Occident changea radicalement son rapport aux objets venus d'Afrique : jadis tenus pour des trophées coloniaux et des spécimens ethnographiques, ils devinrent des icônes de la modernité dignes d'être appréciés pour leur valeur esthétique. Le rôle décisif joué dans cette transformation par les artistes d'avant-garde européens tels que Pablo Picasso, André Derain ou Henri Matisse est bien connu. Ce furent eux qui, vers 1905, trouvèrent dans les formes audacieuses de l'art africain une source d'inspiration sans égale et commencèrent à collectionner ces œuvres d'ailleurs. Les circonstances de la réception des arts d'Afrique aux États-Unis pendant les deux décennies suivantes sont moins bien établies, alors que ce fragment d'histoire fut tout aussi fondamental dans le processus de reconnaissance des créations africaines en tant qu'œuvres d'art. C'est précisément à cette

Par Yaëlle Biro

L'art africain, New York, et l'avant-garde : présentation de l'exposition

FIG. 4: Cover of the journal *The Soil*, vol. 1, no 5, July 1917.
The Metropolitan Museum of Art, Thomas J. Watson Library (Rogers Fund, 1917). Image generously made available through JSTOR, provided by The Metropolitan Museum of Art.

FIG. 4 : Couverture du journal *The Soil*, vol. 1, nº 5, juillet 1917.
The Metropolitan Museum of Art, Thomas J. Watson Library (Rogers Fund, 1917). Image disponible gracieusement sur Jstor, fournie par The Metropolitan Museum of Art.

it continues to inform Western appreciation of African art.

Unfolding both chronologically and thematically, the present exhibition at the Met is constructed in four sections, from the initial 1914 exhibitions of African art in New York to the African-American engagement inspired by Harlem Renaissance luminaries during the second half of the 1920s.

1914: America Discovers African Art

The year 1914 was a turning point for African art in America. As a direct result of the 1913 Armory show, it was pushed to the forefront of the New York contemporary art scene due to its recent role as primary catalyst for avant-garde creativity. Thus in 1914 two art galleries—Robert J. Coady's newly opened Washington Square Gallery and Alfred Stieglitz's well-established Little Galleries of the Photo-Secession—began introducing African sculpture to viewers primed for aesthetic novelties, including it prominently in their displays. The modernist settings at work in these galleries, which included juxtapositions of African art with works by Henri Rousseau, Pablo Picasso, and Constantin Brancusi, set the premises for the modes of presentation of African art in New York for the years that followed. The iconic 1914 photograph by Alfred Stieglitz (fig. 6) taken at 291, as the Lit-

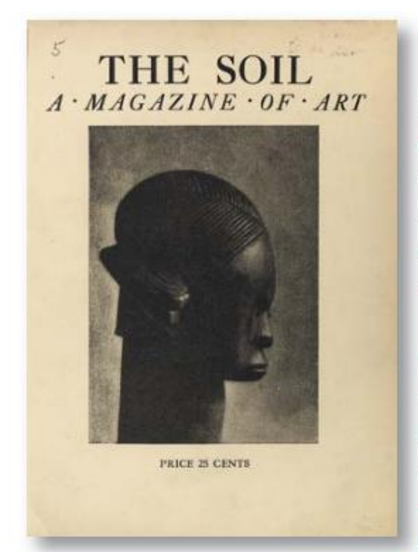


FIG. 5: View of Robert J. Coady's Washington Square Gallery.
Published in Alfred Kreymborg, *The Morning Telegraph*, December 6, 1914.

FIG. 5 : Vue de la Washington Square Gallery de Robert J. Coady.
Publiée dans Alfred Kreymborg, *The Morning Telegraph*, 6 décembre, 1914.


Second and Last Installment, in Which the Art Gallery, the Greenwich Village Gazette and Other Matters of Interest Are Discussed.
By ALFRED KREYMBORG

période charnière dans le milieu artistique new-yorkais des années 1910-1920 qu'est dédiée l'exposition *African Art, New York, and the Avant-Garde*, présentée au Metropolitan Museum of Art de New York du 27 novembre 2012 au 14 avril 2013.

L'émergence de New York comme plateforme de l'art moderne à la suite de l'*International Exhibition of Modern Art* – l'exposition révolutionnaire de 1913 mieux connue sous le nom d'« Armory Show » – ouvrit la voie à des échanges commerciaux dynamiques dans le domaine des arts. Le déclenchement de la Première Guerre mondiale au cours de l'été 1914 déplaça le centre du marché de l'art de Paris à New York. Les nombreuses galeries qui ouvrirent leurs portes à New York cette année-là avaient toutes pour but de familiariser leur public aux nouvelles tendances de l'art venues d'Europe. Parmi les œuvres importées figurait l'art africain.

Bien qu'influencés par le Vieux Continent du fait de solides liens commerciaux, les États-Unis appréhendèrent l'art africain à leur façon. Si l'avant-garde européenne découvrit ces objets pour la première fois dans des mises en scène ethnographiques façonnées par la pensée coloniale, en revanche le milieu de l'art new-yorkais fut confronté à l'art africain dans des contextes l'associant à des œuvres de Pablo Picasso, Constantin Brancusi ou encore Francis Picabia. Comme le démontra la controverse autour de l'exposition du MoMA de 1984, *"Primitivism" in 20th Century Art*, ces associations systématiques eurent



FIG. 6: Alfred Stieglitz (1864–1946), view of the exhibition *Statuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art.*
From the original manuscript of *When, How, and Why African Art Came to New York*, by Marius de Zayas.
© de Zayas Archive, Seville.
Photo: Claudio del Campo.

FIG. 6 : Alfred Stieglitz (1864 – 1946), vue de l'exposition *Statuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art.*
Extrait du manuscrit original de *When, How, and Why African Art Came to New York* de Marius de Zayas.
© Archives de Zayas, Séville.
Photo : Claudio del Campo.

FIG. 7: Diego Rivera (1886–1957), *The Café Terrace*, 1915.
Oil on canvas.
23 7/8 x 19 1/2 in.
The Metropolitan Museum of Art, Alfred Stieglitz Collection, 1949 (49.70.51).
© 2012 Banco de México Diego & Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York.

FIG. 7 : Diego Rivera (1886-1957), *La terrasse du café*, 1915.
Huile sur toile.
60,6 x 49,5 cm.
The Metropolitan Museum of Art, Collection Alfred Stieglitz, 1949 (49.70.51).
© 2012 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York.


D.M.R.

tle Galleries were commonly designated, immortalizes the first exhibition ever dedicated entirely to displaying African objects as works of art. As this photograph demonstrates, the installation powerfully positioned African art as an active participant in the modernist era.

1915–1919: Acquiring a Taste for African Art

Following the first moment of discovery by New York collectors, the city progressively became a central marketplace for African art. The period between 1915 and 1919 corresponds to that of apprenticeship for dealers and collectors alike. Over those years, France remained the exclusive source of African artifacts for the several American dealers who systematically promoted it and presented examples to a growing group of interested collectors. Chief among these "propagandists" was Mexican-born artist and gallery owner Marius de Zayas.

Between 1915 and 1921, de Zayas positioned himself as the foremost harbinger of African art in New York. Today controversial for his approach to this art tainted by evolutionist anthropology, his contributions to the field are nonetheless essential, as he underlined the radical nature of the early twentieth-century avant-garde: In a period of acute racism, many artists saw progress rather than regression in African art. An artist himself, he heralded what he saw as the transformative power of African art on contemporary creation in all his undertakings. Unsurprisingly, the collections he helped build were those of the most adventurous modern art collectors of the 1910s, among them the American collectors Walter and Louise Arensberg, John Quinn, and Agnes and Eugene Meyer.



FIG. 8: Charles Sheeler (1883– 1965), *Interior, Arensberg's Apartment*, New York, 1919.
Casein silver print.
14 x 18 in.
Philadelphia Museum of Fine Art, The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950 (1950-134-989).
© Philadelphia Museum of Fine Art.

FIG. 8 : Charles Sheeler (1883-1965), *Vue de l'appartement des Arensberg*, New York, 1919.
Tirage argentique.
35,56 x 45,72 cm.
Philadelphia Museum of Fine Art, collection Louise et Walter Arensberg, 1950 (1950-134-989).
© Philadelphia Museum of Fine Art.

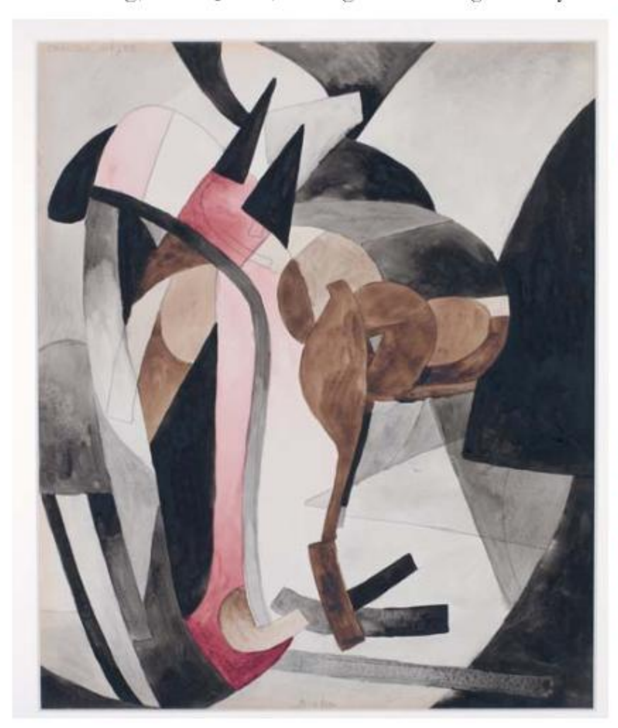


FIG. 9: Francis Picabia (1879– 1953), *Negro Song I*, 1913.
Watercolor and graphite on paperboard.
26 1/8 x 22 in.
The Metropolitan Museum of Art, Alfred Stieglitz Collection, 1949 (49.70.15).
© 2012 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.

FIG. 9 : Francis Picabia (1879-1953), *Chanson nègre I*, 1913.
Aquarelle et mine de plomb sur carton.
66,4 x 55,9 cm.
The Metropolitan Museum of Art, collection Alfred Stieglitz, 1949 (49.70.15).
© 2012 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.

des conséquences indélébiles. Et, près d'un siècle plus tard, la juxtaposition d'œuvres modernes et de créations africaines est tellement ancrée dans l'inconscient populaire qu'elle continue à guider l'appréciation occidentale de l'art africain.

À la fois chronologique et thématique, *African Art, New York, and the Avant-Garde* est divisée en quatre sections, retraçant l'histoire de la réception de l'art africain à New York au début du siècle dernier, des premières expositions en 1914 à l'engagement afro-américain inspiré par les sommités de la Harlem Renaissance au cours de la seconde moitié des années 1920.

1914 : quand l'Amérique découvrit l'art africain

L'année 1914 fut un moment charnière pour l'art africain en Amérique. Suite à l'Armory Show de 1913, et la reconnaissance de son rôle de catalyseur de la créativité d'avant-garde, il fut propulsé sur le devant de la scène new-yorkaise de l'art contemporain. C'est ainsi que deux galeries d'art commencèrent à présenter des sculptures africaines à un public préparé aux nouveautés esthétiques : la Washington Square Gallery, nouvellement ouverte par Robert J. Coady, et la Little Galleries of the Photo-Secession d'Alfred Stieglitz, déjà bien établie. Les accrochages de ces galeries – mêlant des œuvres africaines à des créations d'Henri Rousseau, Pablo Picasso et Constantin Brancusi – jetèrent les bases des modes de présentation de l'art africain à New York pour les années qui suivirent. La photographie prise par Stieglitz en 1914 à la galerie 291, nom d'usage des Little Galleries, offre une image pérenne de la première exposition entièrement dédiée aux objets africains présentés comme des œuvres d'art (fig. 6). Comme cette prise de vue l'atteste,



FIG. 10: Head from a reliquary ensemble. Fang, Betsi Group, Lower Ogooué River Valley, Gabon. 19th century (before 1913).
Wood, brass, resin, oil.
H: 10 5/8 in.
Philadelphia Museum of Fine Art, The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950 (1950-134-202).
© Philadelphia Museum of Fine Art.

FIG. 10 : Tête de reliquaire, Fang, groupe betsi, vallée du Bas-Ogooué, Gabon. XIXe siècle (avant 1913).
Bois, cuivre, résine, huile.
H. : 27 cm.
Philadelphia Museum of Fine Art, collection Louise and Walter Arensberg, 1950 (1950-134-202).
© Philadelphia Museum of Fine Art.

Marked by years of working alongside Stieglitz, de Zayas made extensive use of the photographic medium as a way to highlight the artistic nature of African artifacts. To do so, he leaned on the sharp eye of American artist Charles Sheeler, whose photographs serve as rare records of African works circulating in New York during that period.

1919–1923: A Move Toward Institutions

The flexible nature of art galleries at the turn of the twentieth century allowed the promotion of novel ideas and talents. Comparatively, museums appeared as the outdated keepers of an academic art and, particularly with regard to ethnographic museums, as the public faces of imperialism and nationalism. By 1919, both in Europe and America, the status of African art had started to change in a way that allowed Parisian dealer Paul Guillaume to exclaim, "Negro art is fashionable!" This shift had consequences among institutions as well, and they began opening their doors to African artifacts, embracing the approach now common in artistic circles and considering the works for their aesthetic values. In the United States, the most visible manifestations were the 1922 opening of the Barnes Foundation in Merion, PA, where Dr. Albert Barnes exhibited his African art holdings next to his important collection of modern masters, followed by the seminal 1923 exhibition organized at the Brooklyn Museum by curator Stewart Culin. Both men had developed tight connections with Europe, where they acquired these works directly, without making use of the recent American developments.

In addition, more discreet but nonetheless critical changes occurred in New York and Philadelphia, with institutional exhibitions and collections drawn from the newly formed American marketplace. Once again, de Zayas was at the center of these manifestations, whether at the Whitney Studio—the forerunner of New York's Whitney Museum of American Art—with the acclaimed 1923 exhibition *Recent Paintings by Pablo Picasso and Negro Sculpture* or acquisitions made by the often-overlooked University of Pennsylvania Museum in Philadelphia.

The Blondiau-Theatre Arts Collection and the Harlem Renaissance

During the 1920s, New York, Chicago, Philadelphia, Baltimore, and other industrialized northern cities were the scenes of an important cultural revolution commonly described as the Harlem Renaissance. A consequence of the massive migration of African-Americans from the rural South to the industrial North, a sense of enhanced pride following the involvement of black infantry battal-



FIG. 11: Female figure, Ijo, Nigeria. 19th–early 20th century (before 1913).
Wood.
H: 33 1/2 in.
The University of Pennsylvania Museum, Philadelphia (AF 5122).
Courtesy of the Penn Museum, image #161410.

FIG. 11 : Figure féminine, Ijo, Nigeria. XIXe – début XXe siècle (avant 1913).
Bois.
H. : 85,09 cm.
The University of Pennsylvania Museum, Philadelphie (AF 5122).
Avec l'aimable autorisation du Penn Museum, image n°161410.

FIG. 12: Cover of the exhibition catalogue *Blondiau-Theatre Arts Collection of Primitive African Art,* at the New Art Circle Gallery, February–March 1927.
© The Metropolitan Museum of Art, New York.

FIG. 12 : Couverture du catalogue de l'exposition *Blondiau-Theatre Arts Collection of Primitive African Art,* à la New Art Circle Gallery, février-mars 1927.
© The Metropolitan Museum of Art, New York.

FIG. 13: Charles Sheeler (1883–1965), installation view of Whitney Studio Club exhibition *Recent Paintings by Pablo Picasso and Negro Sculpture*, 1923.
Gelatin silver print.
7 3/8 x 9 3/16 in.
Whitney Museum of American Art, New York, Gift of Gertrude Vanderbilt Whitney (93.23.1, 3, 4).
Photo: Robert Gerhardt.

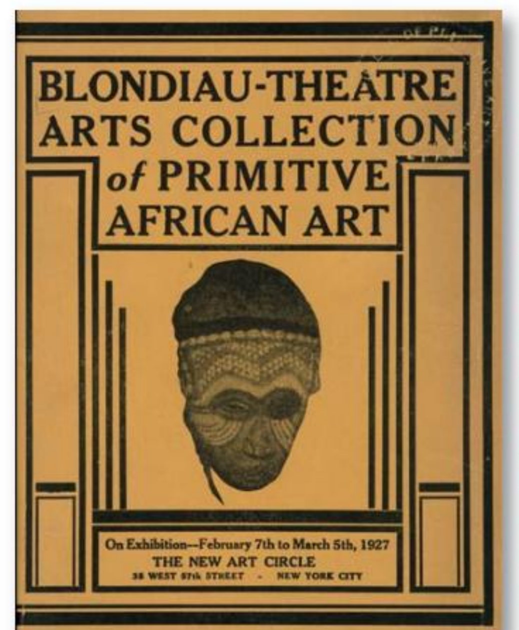
FIG. 13 : Charles Sheeler (1883-1965), vue de l'exposition *Recent Paintings by Pablo Picasso and Negro Sculpture* au Whitney Studio Club, 1923.
Tirage argentique.
18,7 x 23,3 cm.
Whitney Museum of American Art, New York, don de Gertrude Vanderbilt Whitney (93.23.1, 3, 4).
Photo : Robert Gerhardt.

l'installation élevait l'art africain au rang d'acteur incontournable de la modernité.

1915-1919 : le développement d'un goût pour l'art africain

À la suite de ce premier moment de découverte par les amateurs new-yorkais, la ville devint progressivement une plateforme importante pour le marché de l'art africain. La période comprise entre 1915 et 1919 correspond à un temps d'apprentissage, tant pour les marchands que pour les collectionneurs. Durant ces années, la France demeura l'unique source d'approvisionnement en objets africains pour les nombreux marchands américains qui se lancèrent dans une promotion systématique, attirant sur eux l'attention d'un nombre croissant de collectionneurs. Parmi ces « agitateurs du goût », le plus actif fut l'artiste et galeriste d'origine mexicaine Marius de Zayas.

Entre 1915 et 1921, de Zayas se positionna comme le principal héraut de l'art africain à New York. Aujourd'hui controversée en raison de la connotation évolutionniste de son approche, sa contribution demeure essentielle et souligne la nature radicale de la pensée avant-gardiste : à une époque de dénigrement racial, certains virent dans l'art africain une voie d'évolution et non de régression. Lui-même artiste, il fut le premier à incorporer dans ses projets ce qui représentait, à ses yeux, le pouvoir de transformation exercé par l'art africain sur la création contemporaine. Sans surprise, les collections auxquelles il contribua furent celles des amateurs d'art moderne les plus audacieux des années 1910, parmi lesquels figuraient les Américains Walter et Louise Arensberg, John Quinn, Agnes et Eugene Meyer. Conséquence de ces années de collaboration avec Alfred Stieglitz, de Zayas eut largement recours à la photographie afin de mettre en évidence la nature artistique des objets africains. Pour ce faire, il s'en remit à l'œil de l'artiste américain Charles Sheeler, dont les photographies font partie des rares archives témoignant des œuvres africaines qui circulaient à New York à cette époque.



ions in World War I, and access to higher degrees of education led to a feeling of "renaissance." One of its consequences was the surge of creative energy expressed in all arts, including theater, music, fine arts, and literature, and their promotion by black and white initiatives alike. This involvement with America's cultural life through the arts was viewed as a means to enhance identity pride while helping to unite communities.

Chief among the movement's intelligentsia was philosopher Alain LeRoy Locke, the celebrated, if controversial, editor of the 1925 anthology *The New Negro*. Locke championed African sculpture as great art and sought to stimulate African-American artists' awareness of what he called "our ancestral arts." While studying in Europe during the 1910s, he had become aware of the impact African art had on the artistic innovations of the likes of Picasso and Matisse. This African connection led Locke to think that by drawing from their African heritage, African-American artists could access a new world of artistic innovation. Locke's position was later decried for promoting the notion that African art needed to be "discovered" by the West to exist. He was also challenged for encouraging African-American artists to follow the example of European modernists rather than finding an original voice. Nonetheless, Locke had a powerful impact on an entire generation.

To provide artists with study material, Locke, aided by *Theatre Arts Monthly*, a magazine dedicated to performing arts, secured an ensemble of about 1,000 African works from the collection of Brussels-based connoisseur Raoul Blondiau. As Locke had hoped, his active promotion of these works through exhibitions and publications triggered contemporary artistic responses by African-American artists.

Naturally, the story of the American reception of African art did not stop at the end of the 1920s, although this is a limit imposed by the framework of *African Art, New York, and the Avant-Garde*. In fact, it is most commonly assumed that this history started only in 1935 with the watershed MoMA exhibition *African Negro Art*. As *African Art, New York, and the Avant-Garde* hopes to demonstrate, the transformative 1935 events did not rise out of virgin territory but came as the culmination of two decades of "propaganda" work led by a group of artists, collectors, and art dealers and as the natural consequence of intense transatlantic cultural and commercial activities between Europe and the United States.



1919-1923 : l'éveil des institutions

À l'aube du XXe siècle, la souplesse inhérente aux galeries d'art facilita la promotion de talents et d'idées nouvelles. Par comparaison, les musées apparurent comme les dépositaires d'un art académique et – en ce qui concerne les musées ethnographiques – comme la face publique d'une politique nationale impérialiste. En 1919, alors que le galeriste parisien Paul Guillaume faisait entendre son « L'art nègre est à la mode ! » – preuve de l'évolution du statut accordé à l'art africain aussi bien en Europe qu'aux États-Unis –, les institutions commencèrent à ouvrir leurs portes aux objets africains, adoptant progressivement l'approche désormais courante dans le milieu artistique qui considérait ces objets pour leur valeur esthétique. Aux États-Unis, les événements les plus notoires furent l'ouverture en 1922 de la Barnes Foundation à Merion, en Pennsylvanie, dans laquelle le Dr Albert Barnes exposa ses objets d'art africains aux côtés de son importante collection de maîtres modernes. L'exposition majeure de 1923 organisée au Brooklyn Museum par le conservateur Stewart Culin ne fut pas en reste. Les deux hommes avaient noué des liens étroits avec l'Europe où ils achetaient directement ces œuvres, sans avoir recours aux réseaux américains qui s'étaient développés récemment.

Par ailleurs, des changements plus discrets, mais néanmoins cruciaux, eurent lieu à New York et Philadelphie, avec le développement d'expositions et de collections institutionnelles issues directement du marché américain nouvellement établi. Une fois encore, Marius de Zayas se trouva au cœur de ces événements, qu'il s'agisse du Whitney Studio – l'ancêtre de l'actuel Whitney Museum of American Art – avec l'exposition encensée *Recent Paintings by Pablo Picasso and Negro Sculpture* de 1923, ou d'acquisitions réalisées par le trop souvent négligé University of Pennsylvania Museum de Philadelphie.

La Blondiau-Theatre Arts Collection et la Harlem Renaissance

Au cours des années 1920, New York, Chicago, Philadelphie, Baltimore et d'autres villes industrialisées du nord des États-

FIG. 14: Female figure. Beembe, Republic of the Congo. 19th–early 20th century (before 1913).
Wood with glass, white pigment, animal claw.
23 11/16 x 5 1/2 x 4 1/2 in.
The University of Pennsylvania Museum, Philadelphia (AF 5119).
Courtesy of the Penn Museum, image #175174.

FIG. 14 : Figure féminine, Beembe, République du Congo.
XIXe – début XXe siècle (avant 1913).
Bois, verre, pigment blanc et griffe d'animal.
60,2 x 14 x 11,5 cm.
The University of Pennsylvania Museum, Philadelphie (AF 5119).
Avec l'aimable autorisation du Penn Museum, image n°175174.

Unis furent la scène d'une révolution culturelle décrite comme la Harlem Renaissance. Cette idée de « renaissance » repose à la fois sur la migration massive d'Afro-Américains du sud rural vers le nord industriel, un sentiment accru de fierté en raison de l'engagement de bataillons d'infanterie composés de Noirs dans la Première Guerre mondiale, mais aussi l'accès de ce même collectif à un niveau d'éducation plus élevé. L'une des conséquences les plus manifestes de ce mouvement de pensée fut l'explosion de créativité qui secoua toutes les disciplines artistiques, notamment le théâtre, la musique, les beaux-arts et la littérature. Cet engagement dans la vie culturelle américaine fut ressenti comme un moyen efficace pour accroître le sentiment de fierté identitaire, tout en contribuant à unir les communautés.

L'une des figures de proue de ce courant fut le philosophe Alain LeRoy Locke, éditeur célèbre, bien que controversé, de l'anthologie *The New Negro*, publiée en 1925. Locke défendait la place de la sculpture africaine dans le panthéon des arts et cherchait à sensibiliser les artistes afro-américains à ce qu'il appelait « nos arts ancestraux ». Étudiant en Europe pendant les années 1910, il s'était rendu compte de l'impact exercé par l'art africain sur les innovations artistiques. Au fait de cette expérience européenne, Locke était convaincu qu'en s'inspirant de leur héritage africain, les artistes afro-américains pourraient accéder à un nouveau terrain d'expérimentations artistiques. Plus tard, les prises de position de Locke furent critiquées parce qu'elles défendaient le fait que l'art africain devait être « découvert » par l'Occident pour exister. Il fut aussi controversé pour avoir encouragé les artistes afro-américains à suivre l'exemple des modernistes européens plutôt que de trouver leur propre langage. Malgré cela, Locke influença toute une génération.

Pour fournir des sujets d'étude aux artistes, Locke, secondé par un magazine spécialisé dans les arts de la scène, *Theatre Arts Monthly*, rassembla quelque mille œuvres africaines issues de la collection du Bruxellois Raoul Blondiau. Comme il l'avait espéré, sa promotion active par le biais d'expositions et de publications inspira de nombreux artistes afro-américains.

Bien sûr, cette brève rétrospective sur la réception de l'art africain en Amérique ne s'arrête pas aux limites temporelles imposées par l'exposition proposée par le Metropolitan Museum of Art. Il est, d'ailleurs, plus souvent admis que cette histoire commença avec *African Negro Art*, l'exposition incontournable du MoMA de 1935. *African Art, New York, and the Avant-Garde* remonte aux sources des événements de 1935 et des transformations qu'ils entraînèrent. Elle met en évidence à quel point ce moment doit être compris comme l'aboutissement de deux décennies de « propagande » menée par un groupe d'artistes, de collectionneurs et de marchands d'art, et la conséquence des activités commerciales soutenues entre l'Europe et les États-Unis.



FIG. 16: Opening plate to the journal *Artlover*, 1927.
© The Metropolitan Museum of Art, New York.
Published by J. B. Neumann, the owner of the gallery New Art Circle, which hosted the exhibition *Blondiau-Theatre Arts Collection* in 1927, the journal contains numerous references to works featured in that exhibition. This Pende pendant, from the Democratic Republic of the Congo, was used as a logo in the journal in 1927–28.

FIG. 16 : Page de garde du journal *Artlover*, 1927.
© The Metropolitan Museum of Art ; New York
Publié par J.B. Neumann, le propriétaire de la galerie New Art Circle où se tint l'exposition *Blondiau-Theatre Arts Collection* en 1927, ce journal comprend nombre de références aux œuvres présentées lors de cette exposition. Ce pendentif pende, de la République démocratique du Congo, fut utilisé comme logo du journal en 1927 et 1928.

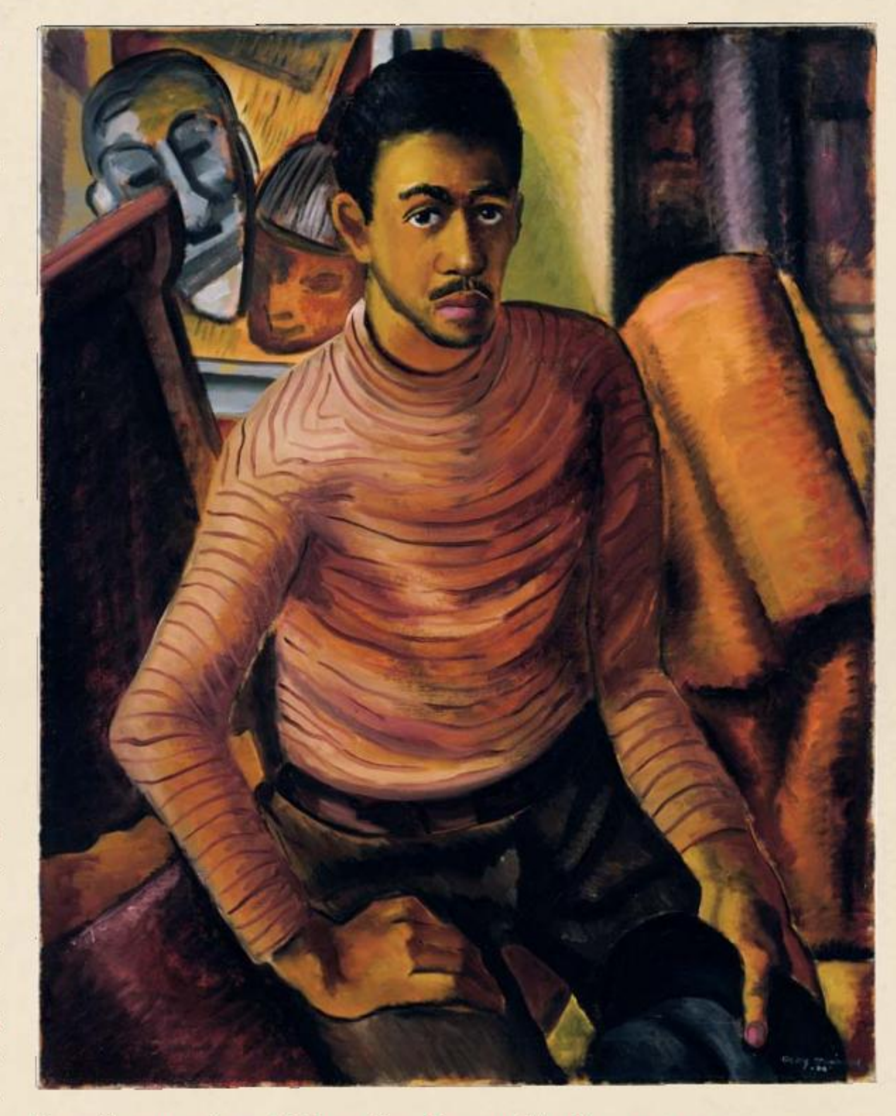


FIG. 15: Malvin Gray Johnson (1896–1934), *Self-Portrait*, 1934.
Oil on canvas.
38 ¼ x 30 in.
Smithsonian American Art Museum, Gift of the Harmon Foundation 1967.57.30.
© Smithsonian American Art Museum.

FIG. 15 : Malvin Gray Johnson (1896 – 1934), *Autoportrait*, 1934.
Huile sur toile.
97,2 x 76,2 cm.
Smithsonian American Art Museum, don de la Harmon Foundation 1967.57.30.
© Smithsonian American Art Museum.



From Africa to New York

History and genres of African works in the United States during the 1910s and 20s

By Yaëlle Biro

FIG. 17: Charles Sheeler (1883–1965), *Untitled* [Philippines, Rapa Nui, Indonesian, and Congolese sculptures in front of an unidentified painting by Morton Schamberg(?)]. C. 1917.
Gelatin silver print.
9 7/15 x 4 5/8 in.
Museum of Fine Arts, Boston. Anonymous Lender (L-R 1480.2001).
© The Lane Collection. Photograph courtesy Museum of Fine Arts, Boston.

The four non-Western works illustrated in this previously unpublished Sheeler photograph were acquired by American artist Morton Schamberg from Marius de Zayas around 1917. From four distinct geographic origins, they were assembled to serve as pendant to Schamberg's own painting, perfectly illustrating their equal destinies as works of art during New York's modernist era.

During the first half of the twentieth century, American sources for African art were deeply anchored in Europe. Commercial routes circulated from Africa to Europe and from Europe to the United States. Such halted trajectories largely informed the genres of works available in New York and the progressive shift in their significance: In each new location, layers of information relating to the works' original contexts were lost and replaced by a new set of ideas projected by their changing owners. Both French and Belgian dealers acquired African works primarily through colonial channels, from either administrators or commercial ships traveling back and forth to the colonies. This collecting framework explains the predominance of works from former French and Belgian colonies in the United States, i.e., French West Africa's coastal regions (especially present-day Côte d'Ivoire and Guinea), French Equatorial Africa (especially Gabon), and the Belgian Congo (now the Democratic Republic of the Congo). The following essays focus specifically on each of these regions, unpacking the diverse histories of the works included in *African Art, New York, and the Avant-Garde* and investigating their origins.

FIG. 17 : Charles Sheeler (1883-1965), *Untitled* [sculptures des Philippines, Rapa Nui, Indonésie et Congo disposées devant un tableau non identifié, probablement de Morton Schamberg], vers 1917.
Épreuve gélatino-argentique.
24 x 19,3 cm.
Museum of Fine Arts, Boston.
Prêteur anonyme (L-R 1480.2001).
© The Lane Collection, avec l'aimable autorisation du Museum of Fine Arts, Boston.

Les quatre pièces non occidentales dans cette photographie inédite de Sheeler furent acquises par l'artiste américain Morton Schamberg auprès de Marius de Zayas autour de 1917. Malgré leurs origines géographiques diverses, elles furent assemblées pour répondre à une toile de Schamberg, affichant ainsi la pleine reconnaissance de leur statut artistique durant l'ère moderniste à New York.

Pendant la première moitié du XXe siècle, l'Europe fut, sans conteste, la seule source d'approvisionnement d'art africain pour l'Amérique. Les routes commerciales reliaient alors l'Afrique à l'Europe, puis l'Europe aux États-Unis. La nature des œuvres disponibles à New York, tout comme l'évolution du regard porté sur elles, doivent beaucoup aux haltes qu'elles firent dans leur voyage vers le Nouveau Continent. À chaque arrêt, des informations sur le contexte original des pièces étaient perdues et remplacées par un nouvel ensemble d'idées émises par leurs propriétaires successifs.

Les marchands français et belges se fournissaient en objets africains à travers les réseaux coloniaux : soit auprès des administrateurs, soit auprès des navires commerciaux faisant l'aller-retour entre les colonies et les métropoles. Ce principe explique la prédominance, aux États-Unis, d'œuvres issues des colonies françaises et belges, et plus précisément, des régions côtières de l'Afrique occidentale française (surtout la Côte d'Ivoire et la Guinée), de l'Afrique équatoriale française (en particulier le Gabon), et du Congo belge (l'actuelle République démocratique du Congo). C'est précisément à ces aires géographiques et culturelles que se rapportent les trois articles suivants. Leurs auteurs s'y attardent sur les origines des œuvres exposées dans *African Art, New York, and the Avant-Garde*, tout en dévoilant des fragments de leur histoire.

De l'Afrique à New York

Histoire et nature des œuvres africaines présentes aux États-Unis dans les années 1910-1920

Par Yaëlle Biro

Art from Côte d'Ivoire

By Monica Blackmun Visonà



FIG. 18: Mask, *kpeliye'e*. Senufo, Korhogo region, Côte d'Ivoire. 19th–20th century (before 1913).
Wood. 13 5/16 x 7 5/16 in.
The University of Pennsylvania Museum, Philadelphia (AF 5368).
Courtesy of the Penn Museum, image #175175.

FIG. 18 : Masque *kpeliye'e*, Sénoufo, région de Korhogo, Côte d'Ivoire. XIXᵉ - début XXᵉ siècle (avant 1913).
Bois. 33,8 x 18,5 cm
The University of Pennsylvania Museum, Philadelphie (AF 5368).
Avec l'aimable autorisation du Penn Museum, image n°175175.

These artworks provide a valuable glimpse into the "contact zones" of the early colonial period in Côte d'Ivoire. Administrative posts in this region of French West Africa (the AOF) were not established until the late 1890s, and the encounters that brought these art objects to France—and hence to the United States—occurred before World War I, before the territory had been fully "pacified." Prior to 1914, Europeans knew relatively little about Côte d'Ivoire and its arts, and few local people had direct contact with Europeans.

Two of the art objects in the exhibition are from northern Côte d'Ivoire, probably from Korhogo, where the French administered the multi-ethnic populations now known as the Senufo. The *kpeliye'e* (fig. 18), a female face mask still worn by young men, displays the characteristic smooth surfaces of art sculpted by a Kulebele artist, either for neighboring farming communities or for outsiders. If this mask was carved for a missionary or administrator, it would be one of the earliest Kulebele works made for foreigners. The carved door (fig. 21) depicts a *kpeliye'e* but also displays men on horseback, men with rifles, and shackles used for captives, all references to the dangers the Senufo faced from foreign armies, both Muslim and French.

Another mask in the group, with a rough surface, open jaws, and protruding, cylindrical eyes (fig. 20), originated somewhere in southwestern Côte d'Ivoire (or in neighboring Liberia), where Kru languages are spoken. It may have been sculpted in regions inhabited by peoples called the Bete and the Kran, or Guere (who now prefer to be known as the We), where such bold abstractions are typical. Accomplished sailors, men from coastal Kru-speaking groups, traveled along the West African coast throughout the nineteenth century, and one of their brightly colored, tubular-eyed masks wound up in the collection of Pablo Picasso. The example in the exhibition was obviously not activated (made ready for a forest spirit) by the addition of paint, feathers, or other materials. However, we still cannot know whether it was intended for sale to foreigners rather than for sale to a local masquerader.



FIG. 19: Mask. We or Dan, Côte d'Ivoire. 19th–early 20th century (before 1914).
Wood. H: 9 7/16 in.
Musée Dapper, Paris (2825).
© Archives Musée Dapper – Photo: Hughes Dubois.

FIG. 19 : Masque, Wé ou Dan, Côte d'Ivoire. XIXᵉ - début XXᵉ siècle (avant 1914).
Bois. H. : 24 cm.
Musée Dapper, Paris (inv. 2825).
© Archives musée Dapper – Photo : Hughes Dubois.

Another mask in the installation, this one with unusually broad facial features (fig. 19), comes from western Côte d'Ivoire, where Dan populations merge with those of Liberia and Guinea, and male masqueraders embody diverse spirits. Shared masking traditions linking the Dan to their southern neighbors complicate our ability to determine its origin. It could have been intended for use in a We community as well. Such masks, especially in We areas, are now painted in bold patterns, but this may not have been typical in the early twentieth century.

Spoons displaying female faces or bodies enable Dan and We women to host spiritual beings today, but a spoon in the exhibition is quite small for such emblems (fig. 58). It may instead have been made purely for visual pleasure (or for sale) by an artist in another cultural group. In fact, it may not even have been collected in Côte d'Ivoire.

Another Côte d'Ivoire mask in the show comes from an Akan culture, where it was worn by men to combat invasions and plagues (fig. 23). Similar "horizontal helmet masks" have been documented for the Lagoon peoples and the Baule (in Côte d'Ivoire), as well as the Aowin and Fante (in Ghana). A colonial report of this period, describing a "punitive raid," mentions that a masquer-



Par Monica Blackmun Visonà

C'est un précieux aperçu des « zones de contact » du début de la période coloniale en Côte d'Ivoire que livrent au public les œuvres figurant dans cette exposition. Les postes administratifs ne furent établis, dans cette région de l'Afrique occidentale française (l'AOF), qu'à la fin des années 1890 ; aussi les rencontres qui permirent de rapporter ces œuvres d'art en France – et donc, par la suite, aux États-Unis – eurent-elles lieu avant la Première Guerre mondiale, avant la « pacification » totale du territoire. Avant 1914, les Européens connaissaient donc relativement peu de choses sur la Côte d'Ivoire et ses arts, et peu d'autochtones avaient établi un rapport direct avec les Européens.

Deux des pièces exposées proviennent du nord de la Côte d'Ivoire, probablement de Korhogo, où un poste administratif français surveillait le territoire habité par des populations multiethniques connues aujourd'hui sous le nom de Sénoufo. Le *kpeliye'e* (fig. 18), une catégorie de masques à visage féminin encore portés actuellement par les jeunes hommes, présente les surfaces lisses de l'art sculpté aujourd'hui par les artistes kulebele, soit pour les communautés d'agriculteurs avoisinantes, soit pour les étrangers. Si ce masque avait été sculpté pour un missionnaire ou un administrateur, il serait l'une des premières œuvres kulebele réalisées pour des Européens. La porte sculptée (fig. 21) illustre un *kpeliye'e*, mais dépeint également des cavaliers, des hommes portant des fusils et des chaînes utilisées pour les prisonniers, autant d'allusions aux dangers auxquels étaient exposés les Sénoufo, régulièrement soumis à l'invasion d'armées étrangères (musulmanes ou françaises).



Carved Door, Ivory, Coast Africa

CUBISM?

By MARIUS DE ZAYAS



Musée de Trocadéro, Paris
War Tom Tom, Guinea, Africa

ALL art is composed of two elements, the fact and the idea. That is to say, one part objective, concrete, which is the work of art itself; and one part subjective, abstract, by which we take cognizance of the objective part.

In painting, the fact is the picture. The idea is the sentiment which it represents and which it gives the spectator. The fact is invariable, indestructible, immutable, the idea, that is to say, the interpretation which we give to the fact, is variable, destructible, mutable. It changes according to the extent of our knowledge and experience. In art the facts are sensorial realities, the ideas are intellectual realities. We give different interpretations to the same work of art; we have for it different theories according as our education progresses or our knowledge of art increases and our intellectual point of view changes. The work of art itself, its factual side, does not undergo any change and it is only the idea, the subjected thing, the theory that we have concerning the fact, that is variable; and this holds good for the producer as well as for the spectator and for the individual as well as for society. The interpretation that is given to-day to Greek art, to Egyptian art, to Chinese art surely differs from the interpretation given by the Greeks, the Egyptians and the Chinese themselves. To judge a work of art only theoretically, closing one's eyes to the factual side, is therefore as unreasonable as it is unjust.

Mr. Barnes, when he pronounces the "Requiescat in Pace" for cubism, in an article that appeared in ARTS & DECORATION, bases his entire judgment in condemning the whole new expression in art only upon its theoretical side, and when he says, "It was a wise man who said that great art speaks for itself and is independent of formulae," and adds

(284)

Un autre masque (fig. 20) – à la surface rugueuse, la mâchoire ouverte et les yeux globuleux et cylindriques – provient quant à lui du sud-ouest de la Côte d'Ivoire ou du Liberia limitrophe ; une aire où prédominent les peuples de langue kru. Il pourrait avoir été sculpté par des groupes connus sous le nom de Kran ou « Guéré » – quand bien même ces derniers préfèrent de nos jours être désignés comme les Wé – ou de Bété. Dans ces régions, de telles abstractions audacieuses sont typiques. Navigateurs aguerris, des hommes provenant des groupes côtiers de langue kru voyagèrent le long des côtes de l'Afrique occidentale au cours du XIXe siècle. L'un de leurs masques aux couleurs chatoyantes et aux yeux tubulaires se retrouva dans la collection de Pablo Picasso. Cet exemplaire n'était à l'évidence

FIG. 21: Title page of "Cubism?" by Marius de Zayas, in *Arts and Decoration*, 1916, p. 284.
© The Metropolitan Museum of Art, New York.

FIG. 21 : Page de titre de « *Cubism?* », de Marius de Zayas, dans *Arts and Decoration*, 1916, p. 284.
© The Metropolitan Museum of Art, New York.

FIG. 20: Mask for a forest spirit. Bete or We, Côte d'Ivoire. 19th–early 20th century (before 1914).
Wood.
14 3/4 x 7 1/4 in.
Collection of Juan and Anna Marie Hamilton. Courtesy of the Department of Image Collections, National Gallery of Art Library, Washington, DC.

FIG. 20 : Masque pour un esprit de la forêt, Bété ou Wé, Côte d'Ivoire. XIXe - début XXe siècle (avant 1914).
37,5 x 18,4 cm.
Collection Juan et Anna Marie Hamilton.
Avec l'aimable autorisation du Department of Image Collections, National Gallery of Art Library, Washington, DC.



FIG. 22: Charles Sheeler (1883–1965), plate XVI from the John Quinn Album of African Art featuring two Baule figures, from Côte d'Ivoire.
Museum of Fine Arts, Boston. Anonymous Lender (L-R 2689.2001).
© The Lane Collection. Photograph courtesy of the Museum of Fine Arts, Boston.

FIG. 22 : Charles Sheeler (1883-1965), planche XVI de l'album John Quinn d'art africain, représentant deux statuettes baoulé de Côte d'Ivoire.
Museum of Fine Arts, Boston. Prêteur anonyme (L-R 2689.2001).
© The Lane Collection, avec l'aimable autorisation du Museum of Fine Arts, Boston.



FIG. 23: Mask for men's association (probably *bo nun amuin*). Baule or Lagoon people, Côte d'Ivoire.
19th–early 20th century (before 1912).
Wood, paint, tacks.
L: 27 5/8 in.
The University of Pennsylvania Museum, Philadelphia (AF 5117).
Courtesy of the Penn Museum, image # 150800.

FIG. 23 : Masque pour une association masculine (probablement *Bo nun amuin*), Baoulé ou population lagunaire, Côte d'Ivoire.
XIXᵉ – début XXᵉ siècle (avant 1912).
Bois, peinture et clous.
L. : 70,1 cm.
The University of Pennsylvania Museum, Philadelphie (AF 5117).
Avec l'aimable autorisation du Penn Museum, image n°150800.

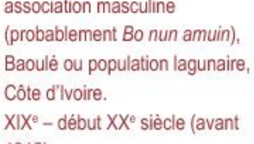


FIG. 24: Portrait mask.
Baule or Guro, Côte d'Ivoire.
19th–early 20th century (before 1914).
Wood.
16 3/8 x 6 1/2 in.
Collection of Juan and Anna Marie Hamilton.
Courtesy of the Department of Image Collections, National Gallery of Art Library, Washington, DC.

FIG. 24 : Masque portrait, Baoulé ou Gouro, Côte d'Ivoire.
XIXᵉ - début XXᵉ siècle (avant 1914).
Bois.
41,6 x 16,5 cm.
Collection Juan et Anna Marie Hamilton.
Avec l'aimable autorisation du Department of Image Collections, National Gallery of Art Library, Washington, DC.

ader leading the defense of his Akye (Lagoon) village was shot and killed, and his mask confiscated. Unfortunately, this mask may also be war booty.

On the other hand, the female mask whose hair is depicted in a braided topknot (fig. 24) is probably not a sacred object. The marks on her face seem to refer to the scarification of a Guro woman, and a mask by the same artist (now at Fisk University) has a zigzag rim identified with Yaure masks. Both Yaure and Guro face masks have important religious roles, but if, as the proportions of the face suggest, this example takes a Baule portrait mask *(ngblo)* as its model, its intent was primarily secular. The highly polished surface of this "hybrid" object was perhaps created with European varnish.

A small figure in this group (fig. 22, left) displays the careful attention to coiffure that distinguishes Baule "people of wood." Only the lack of genitalia and the small breasts are surprising, for although Baule figures rarely have prominent sexual characteristics, they always have a male or female identity. The clean surface may indicate that it was a "spirit spouse," which was regularly bathed. However, it could also have been a figure for a forest spirit *(asie usu)* that has been given a thorough cleaning by a collector or simply a "person of wood" *(waka sran)* that was never used.

Each of these artworks is enigmatic when viewed through the lens of current connoisseurship, and each challenges our assumptions about "pure" ethnic styles, forcing us to look more closely at the exchanges that took these important objects out of Côte d'Ivoire.

FIG. 25 (Background): Cover of the exhibition leaflet for *African Negro Sculpture* at the Modern Gallery, 1918.
James J. Ross, New York.

FIG. 25 (en arrière plan) : Couverture du livret d'exposition pour *African Negro Sculpture*, à la Modern Gallery, 1918.
James J. Ross, New York.

---

pas « activé » par l'ajout de peinture, de plumes ou d'autres matériaux, comme l'exigent les esprits de la forêt ; toutefois, nous ignorons toujours s'il fut créé pour être vendu à des étrangers plutôt qu'à un porteur de masque local.

Il est, dans l'exposition, un autre masque aux caractéristiques faciales anormalement aplaties (fig. 19). Ce dernier provient de l'ouest de la Côte d'Ivoire, là où les populations dan se mêlent à celles du Liberia et de Guinée, et où les hommes masqués incarnent divers esprits. Comme ces populations partagent des traditions, il est difficile de pouvoir déterminer précisément l'origine de l'exemplaire dont il est question ici. En effet, cet objet pourrait également avoir été destiné à une communauté wé. De tels masques, particulièrement dans les régions des Wé, sont aujourd'hui peints avec des motifs voyants, mais il se peut que cela n'ait pas été de mise au début du XX[e] siècle. Parmi les Dan et les Wé, il existe des cuillères ornées permettant aux femmes d'incarner des esprits, mais l'exemplaire exposé est trop petit pour assumer cette fonction (fig. 58) ; il est plus probable qu'il ait été fabriqué pour la simple réjouissance (ou même pour la vente) par un artiste appartenant à un autre groupe culturel. Une autre hypothèse possible est qu'il ne soit pas originaire de Côte d'Ivoire.

L'exposition présente également un masque émanant d'une culture Akan (fig. 23). Des « masques-casques horizontaux » similaires, portés par les hommes pour lutter contre les invasions et les épidémies, ont été repérés et documentés chez les peuples lagunaires et les Baoulé (en Côte d'Ivoire), ainsi que chez les Aowin et les Fante (au Ghana). Un rapport colonial de cette période, décrivant une « expédition punitive » menée contre un village lagunaire akye, atteste du rôle militaire assumé par le masque : s'opposant aux intrus, le porteur du masque fut abattu, et le masque confisqué. Aussi, l'exemplaire présenté au Metropolitan Museum of Art pourrait-il constituer un malheureux butin de guerre.

Quant au masque féminin arborant un élégant chignon sommital savamment tressé (fig. 24), il ne s'agit probablement pas d'un objet sacré. Les marques faciales renvoient aux motifs de scarifications des femmes gouro, tandis qu'un autre masque du même artiste, conservé aujourd'hui à la Fisk University, possède le contour orné de zigzags propre aux créations des Yaouré. Chez ces populations, les masques revêtent d'importants rôles religieux. Cependant les proportions du visage suggèrent plutôt que l'objet a pour modèle les masques *ngblo* des Baoulé, éminemment séculiers. Enfin, il est probable que la surface extrêmement polie de cet objet « hybride » soit due à un vernis européen.

La petite figurine baoulé (fig. 22 à gauche) se caractérise par l'attention portée à la coiffure qui distingue cette « personne en bois » ou *waka sran*. L'absence d'attributs génitaux tout comme la notation discrète de la poitrine est surprenante. En effet, bien que les statuettes baoulé ne soient généralement pas fortement sexuées, leur identité masculine ou féminine est toujours explicite. La surface lisse de l'objet semble indiquer qu'il s'agit « d'un/e époux/se de l'au-delà », régulièrement soigné et lavé. Son aspect poli pourrait aussi indiquer que nous sommes face à une figure conçue pour un esprit de la forêt ou *asie usu*, qui a été nettoyée par le collectionneur ou (simplement) jamais utilisée.

Il ressort de cette analyse que, dans l'état actuel de nos connaissances sur cette région, chacune de ces œuvres d'art renferme une part de mystère. C'est ainsi qu'elles remettent en question nos hypothèses quant à la « pureté » des styles ethniques et nous forcent à examiner de plus près les échanges qui amenèrent ces objets importants à quitter la Côte d'Ivoire.

Art from Gabon

By Alisa LaGamma

It is well established that sculptural creations by Fang, Kota, and Punu artists from Gabon and the Republic of the Congo were prominent among the works of African art that entered Western collections beginning in the late nineteenth century (Paudrat 1984, p. 125–175; Perrois 2007, p. 63–77). Whereas in Europe, members of the artistic avant-garde were first exposed to such artifacts in ethnographic displays tied to colonialism, their counterparts in New York City were introduced to them several decades later in contexts that underscored their association with abstract art. Distanced from accounts of their contexts in Africa in favor of those in the ateliers and salons of progressive European artists and connoisseurs, Americans viewed these traditions as ciphers for the conceptual shift that their own art world was undergoing. The legacy of this attitude informed the Museum of Modern Art's seminal 1984 *"Primitivism" in 20th Century Art* exhibition, in which non-Western art was presented entirely in terms of its relevance to the practice of twentieth-century Western artists. This year's reopening of the Barnes Foundation in downtown Philadelphia reflects that perspective. Faithful to Albert C. Barnes' vision that informed his installation at his home in Merion, PA, works once inextricably tied to the spiritual life of Fang, Kota, and Punu communities continue to be presented as mere formal accents to paintings by members of the European avant-garde.

Within the equatorial African communities that sponsored them, works featured in *African Art, New York, and the Avant-Garde* were visual points of reference for wondrous experiences. More important than the isolated artifact was participation in ritual events that expanded upon and enriched their appreciation. The freestanding heads and full-bodied figures carved in wood by Fang masters were all integrated into familial altars that consisted of cylindrical bark receptacles filled with sacra. Ancestral relics related to the most distinguished members of as many as nine generations of an extended lineage were contained within. While these were handled, addressed, and constantly edited exclusively by initiated elders, the exterior representation positioned at the summit of the lid was accessible to the gaze of all. The role of that figure of a familial progenitor as a vigilant and responsive guardian was expressed through their reflective

FIG. 26: Figure from a reliquary ensemble. Fang, Ntumu group, Equatorial Guinea or Gabon. 19th century (collected before 1917).
Wood, oil.
H: 23 1/8 in.
National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
Gift of Eugene and Agnes E. Meyer Foundation (72-41-3).
Photo: Franko Khoury.

FIG. 26 : Figure de reliquaire, Fang, groupe ntoumou, Guinée équatoriale ou Gabon. XIXᵉ siècle (collectée en 1917).
Bois, huile.
H. : 58,7 cm.
National Museum of African Art Smithsonian Institution, Washington, D.C.
Don de la fondation Eugene et Agnes E. Meyer (72-41-3).
Photo : Franko Khoury.

Art du Gabon

Par Alisa LaGamma

Il est bien connu que les créations sculpturales des artistes fang, kota et punu du Gabon et de la République du Congo primaient dans les collections occidentales de la fin du XIXᵉ siècle sur les œuvres d'autres régions d'Afrique (Paudrat, 1984, p. 125-175 ; Perrois 2007, p. 63-77). Alors qu'en Europe, les membres de l'avant-garde artistique découvrirent de tels objets dans des expositions ethnographiques liées au contexte colonial, leurs homologues new-yorkais furent confrontés à ces créations avec plusieurs décennies de décalage, et ce dans des accrochages qui les mettaient en rapport avec l'art abstrait. Présentées avec un appareil théorique devant plus à la rhétorique de salon d'amateurs visionnaires qu'à l'approche anthropologique s'intéressant au contexte d'origine de chaque pièce, les créations africaines s'imposèrent aux yeux des Américains comme des clefs de voûte d'exception pour comprendre et articuler la mutation conceptuelle que leur propre univers artistique était en train de subir. Cette approche des arts d'Afrique a fortement pris racine aux États-Unis. Une preuve en est l'exposition de référence célébrée au Museum of Modern Art en 1984, *"Primitivism" in 20th Century Art*, dans laquelle l'art non occidental fut systématiquement présenté d'après l'influence qu'il exerça sur le travail des grands artistes du XXᵉ siècle. La muséographie du siège de la fondation Barnes, inauguré dans le centre de Philadelphie cette année 2012, illustre également la pérennité de ce regard porté sur les arts d'Afrique. Conformément aux idées de Barnes – qui guidèrent l'installation des œuvres africaines de sa collection chez lui à Merion – des pièces autrefois inextricablement liées à la vie spirituelle des communautés fang, kota et punu continuent d'être présentées, dans le nouvel établissement, comme de simples échos formels des peintures signées par certains membres de l'avant-garde européenne.

Au sein des communautés originaires d'Afrique équatoriale, les œuvres aujourd'hui présentées dans *African Art, New York, and the Avant-Garde* s'offraient cependant comme des portes d'entrée visuelles vers des expériences fabuleuses. Leur utilisation au cours de pratiques rituelles, jugée bien plus importante encore que les objets eux-mêmes, amplifiait et enrichissait leur appréciation. Les têtes simples ainsi que les figures complètes sculptées en bois par les maîtres fang étaient toutes intégrées





FIG. 27 (far left): Head from a reliquary ensemble. Fang, Betsi group, Gabon. 19th century (collected before 1914).
Wood.
H: 9 1/8 in.
Curtis Galleries, Inc.
© Courtesy of Sotheby's.

FIG. 27 (à gauche): Tête de reliquaire, Fang, groupe betsi, Gabon. XIXe siècle (collectée avant 1914).
Bois.
H. : 23,2 cm.
Curtis Galleries, Inc.
© Avec l'aimable autorisation de Sotheby's.

FIG. 28 (left): Figure from a reliquary ensemble. Fang, Ngumba group, Lokoundje Valley, southern Cameroon. 19th century (collected before 1913).
Wood.
H: 23 1/8 in.
Philadelphia Museum of Fine Art, The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950 (1950-134-200).
© Philadelphia Museum of Fine Art.

FIG. 28 (à gauche) : Figure de reliquaire, Fang, groupe ngumba, vallée de la Lokoundje, sud du Cameroun. XIXe siècle (collectée avant 1913).
Bois.
H. : 58,7 cm.
Philadelphia Museum of Fine Art, collection Louise et Walter Arensberg, 1950 (1950-134-200).
© Philadelphia Museum of Fine Art.

FIG. 29 (right): Figure from a reliquary ensemble. Fang, Gabon. 19th–20th century (collected before 1914).
Wood, brass or copper.
20 1/16 x 22 13/16 in.
Pierre Amrouche Collection.
© Boris Veignant.

FIG. 29 (à droite) : Figure de reliquaire, Fang, Gabon. XIXe - début XXe siècle (collectée avant 1914).
Bois, laiton ou cuivre.
51 x 58 cm.
Collection Pierre Amrouche.
© Boris Veignant.



gazes and active stances. This is particularly apparent in two of the examples that have been traced to Joseph Brummer: an intensely pensive head (fig. 27) with a broad forehead and neck and exactingly rendered coiffure, and a full figure (fig. 28) armed with a weapon and pronounced ocular recesses now missing the relics that originally defined them. The opening of the reliquary by elders was an opportunity to reflect on family history. Over the course of these rites, the relics were fortified with libations and integrated into genealogical recitations animated by theatrical manipulation of the sculptural artifacts.

In parallel, the comparatively schematic guardians of Kota reliquaries amplified the importance of the potent corporeal matter conserved within relic packets affixed to their openwork lozenge bases (fig. 31). The preciousness of the ancestral matter was underscored by the costly medley of copper, brass, and iron metals flattened,

---

à des réceptacles cylindriques en écorce remplis d'éléments sacrés faisant office d'autels familiaux. Aussi, ceux-ci renfermaient-ils des reliques ancestrales se rapportant aux membres les plus éminents d'un lignage étendu et ce, jusqu'à neuf générations. Tandis que ces reliques étaient manipulées, traitées et modifiées uniquement par les anciens, la représentation extérieure placée au sommet du couvercle était visible par tous les initiés. Le rôle de gardien protecteur et bienveillant accordé à ces sortes de représentations de père de famille s'exprime pleinement à travers leurs regards pensifs et leurs attitudes dynamiques. Ceci est particulièrement frappant dans deux des trois exemplaires ayant appartenu, entre autres, à Joseph Brummer, à savoir : une tête intensément pensive (fig. 27) avec le front et la nuque larges et une coiffure rendue avec grande précision, ainsi qu'une figure complète (fig. 28) munie d'une arme et aux orbites creuses ayant perdu les reliques qui formaient autrefois son regard. Prérogative des anciens, l'ouverture rituelle des reliquaires était l'occasion de réfléchir à l'histoire familiale. Les ossements étaient alors fortifiés au moyen de libations et devenaient le support de la déclinaison de la généalogie du lignage, qui prenait vie grâce à la manipulation théâtrale des sculptures.

Quant aux figures de gardien de reliquaire kota, aux formes relativement plus schématiques, elles exaltaient l'importance de la matière corporelle active conservée dans le paquet de reliques fixé à leur piètement losangique ajouré (fig. 31). Le caractère précieux des reliques ancestrales était mis en valeur par un coûteux mélange de

cut, and applied to the wood understructure. While the overall form of the works once owned by Paul Guillaume and Raoul Blondiau (fig. 54) are consistent, the concentration on the convex facial passage of the former, with its bold features in relief, lends it a more formidable physical presence. The luminosity of the reflective metallic surfaces evokes the play of light on water, associated with the ancestral realm. The lozenge base underscores its role in furthering familial fertility and procreation. That motif is echoed in the form of cicatrization markings that punctuate the forehead and either temple of Punu *mukudj* face masks (fig. 32). These delicate masquerade elements were worn by dancers who towered above the skyline of Punu villages on stilts three meters high. The daring feats that are the high point of this form of expression were viewed as evidence of the dancer's command of mystical powers. Sculptors who contributed the mask derived inspiration from the visages of individual women of beguiling beauty. These mortal subjects were elevated to the status of water spirits through the addition of white kaolin, which was drawn from rivers.

The shift in perceptions of these traditions in Gabon, Paris, and New York at the turn of the twentieth century progressively distanced them from their original significance. The equatorial artists working in these genres contributed an array of contrasting interpretations to the rich repertory of each form. They aspired to dazzle viewers with creations that effectively complemented conceptual ideas and spiritual beliefs of great consequence. While the essence of these was known by the Europeans who collected them, it was, however, deemed irrelevant once they made the passage from Paris to New York. Thus works conceived as acts of devotion came to be experienced as fundamental elements of a modernist visual language. This resulted from the way they were presented in subtly different ways in Paris and New York.

One gets a sense of this paradigm shift through two instances in which the sculptural elements from Kota reliquaries are featured as the visual focal points of separate installations. In an 1888 display of artifacts collected by the explorer Pierre de Savorgnan de Brazza at the Trocadéro in Paris (fig. 33), a case was filled with an array of seven sculptural elements from Kota reliquaries that were decoratively fanned out around a drum and interspersed with an eclectic selection of rattles and pipes. In contrast to this dense concentration of

FIG. 30: Head from a reliquary ensemble. Fang, Gabon. 19th–early 20th century (before 1923).
Wood.
H: 8 1/4 in.
Troyes, Musée d'Art Moderne, Pierre and Denise Lévy National Collection, France (MNPL 1879).
© Carole Bell.



FIG. 30 : Tête de reliquaire, Fang, Gabon. XIXe - début XXe siècle (avant 1923).
Bois.
H. : 21 cm.
Troyes, musée d'Art moderne, collections nationales Pierre et Denise Lévy, France (MNPL 1879).
© Carole Bell.

cuivre, de laiton et de fer, métaux qui étaient aplatis, découpés et appliqués sur l'âme de bois de l'objet. Tandis que la construction des œuvres autrefois détenues par Paul Guillaume et Raoul Blondiau (fig. 54) obéit aux mêmes principes formels, la prédominance de plans convexes rehaussés par d'audacieux détails en relief confère au premier exemplaire une présence encore plus impressionnante. La luminosité des surfaces métalliques réfléchissantes évoque le jeu de la lumière sur l'eau, associée au royaume ancestral. Quant à la forme en losange de la base, elle est censée contribuer au pouvoir de fertilité et de procréation de la famille.

Ce dernier motif a son pendant dans l'art punu, où il sert à noter les scarifications dessinées sur le front et les tempes des masques *mukudj* (fig. 32). Ces délicats éléments de mascarades étaient portés par des danseurs qui, juchés sur des échasses, pouvaient arriver à dominer le village d'une hauteur de trois mètres. Perçues comme le point d'orgue de cette expression artistique qu'est la sortie du *mukudj*, les prouesses acrobatiques du porteur de masque étaient considérées comme la preuve de sa maîtrise des pouvoirs surnaturels. Les sculpteurs qui façonnaient le masque puisaient leur inspiration dans des visages de femmes à la beauté envoûtante. Ces sujets mortels étaient élevés au rang d'esprits de l'eau au moyen d'un ajout de kaolin blanc extrait des rivières.

La transformation des modes d'appréhension de ces traditions du Gabon à Paris et à New York au tournant du XXe siècle les a progressivement éloignés de leur signification première. Même si les artistes locaux qui créèrent des pièces de ce type ont livré de nombreuses interprétations avérées sur le riche répertoire de chaque forme, visant à éblouir l'auditoire avec des créations qui associaient efficacement idées conceptuelles et croyances spirituelles de grande importance, l'essence de ces œuvres, connue des Européens qui les collectionnaient, fut toutefois ignorée dès qu'elles passèrent de Paris à New York.

C'est ainsi que des œuvres conçues comme des actes de dévotion finirent par être considérées simplement comme des éléments fondamentaux du langage plastique de l'art moderne et ce, à travers la façon dont elles étaient présentées à Paris et à New York. Ce changement de paradigme se perçoit clairement dès lors que l'on compare deux installations ayant pour accroche visuelle des reliquaires kota. La première d'entre elles n'est autre que l'exposition de 1888 d'artefacts collectés par



FIG. 31: Element from a reliquary ensemble. Kota, Ndassa group, Republic of Congo. 19th–20th century (before 1914).
Wood, copper, brass, pigments.
H: 23.62 in.
Musée Dapper, Paris (0605).
© Musée Dapper archives.
Photo: Mario Carrieri.

FIG. 31 : Figure de reliquaire, Kota, groupe ndassa, République du Congo. XIXe – début XXe siècle (avant 1914).
Bois, cuivre, laiton, pigments.
H. : 60 cm.
Musée Dapper, Paris (0605).
© Archives musée Dapper
Photo : Mario Carrieri.



FIG. 32: Charles Sheeler (1883–1965), plate XXIV from the John Quinn Album of African Art featuring a Punu *mukudj* mask, Gabon.

Museum of Fine Arts, Boston. Anonymous Lender (L-R 2689.2001).
© The Lane Collection. Photograph courtesy of the Museum of Fine Arts, Boston.

FIG. 32 : Charles Sheeler (1883-1965), planche XXIV de l'album John Quinn d'art africain, représentant un masque punu *mukudj*, Gabon.

Museum of Fine Arts, Boston. Prêteur anonyme (L-R 2689.2001).
© The Lane Collection, avec l'aimable autorisation du Museum of Fine Arts, Boston.

FIG. 33: Display of Gabonese artifacts, Musée d'Ethnographie du Trocadéro, Paris, 1888. From Pierre Savorgnan de Brazza "Voyages dans l'Ouest Africain, 1875–1887." *Le Tour du monde : Nouveau journal des voyages* 56 (1888).

FIG. 33 : Installation d'objets du Gabon, musée d'Ethnographie du Trocadéro, Paris, 1888. Publiée dans Pierre Savorgnan de Brazza « Voyages dans l'Ouest Africain, 1875-1887 », *Le Tour du monde : Nouveau journal des voyages*, 56 (1888).

material culture that combines utilitarian implements with those that were the focus of spiritual life in a particular region, the presence of a Kota reliquary sculpture two decades later in New York City at 291 has been fully expunged of all references to its former associations (fig. 35). In the iconic January 1915 image "Arrangement at 291," showing Stieglitz's *Picasso-Braque* exhibition, the sparseness of the setting is striking. Centrally positioned on the wall aligned with the upper limits of one of the framed prints is the sculptural element from a Kota reliquary. In this composition the oval of the Kota head is echoed by that of a wasp's nest, while the concave metallic surface of its forehead resonates with that of the metallic bowl in the foreground. Beyond these purely formal analogies, the work's untethered placement emphasizes its two-dimensionality and deracinated state. With its lozenge base raised to around eye level it appears to float in space.

---

l'explorateur Pierre de Savorgnan de Brazza au musée du Trocadéro de Paris, dont il existe une photographie (fig. 33) montrant une vitrine avec sept figures de reliquaire kota, placées de manière décorative autour d'un tambour et accompagnées d'une sélection éclectique de hochets et de flûtes. Cette présentation, où prédominait un principe de saturation d'objets mêlant toutes sortes d'ustensiles à des œuvres qui se trouvaient au centre de la vie spirituelle d'une région donnée, se trouve aux antipodes de la démarche qui caractérisa l'installation de la galerie 291 célébrée près de vingt ans plus tard et dans laquelle une sculpture kota avait été présentée sans aucune allusion au contexte auquel elle avait été associée dans le passé. Immortalisé dans une photographie devenue iconique prise par Stieglitz en janvier 1915 lors de l'exposition *Picasso-Braque*, l'accrochage frappe par son caractère dépouillé. Au centre du mur, dans l'alignement du cadre supérieur de l'un des tableaux, se tient un élément sculpté de reliquaire kota. Dans cette composition, l'ovale de la tête kota renvoie à la forme du nid de guêpes présenté à côté, tandis que la surface métallique concave de son front rappelle celle du récipient métallique à l'avant-plan. Au-delà de ces analogies purement formelles, l'installation libre de cette œuvre met en exergue son état bidimensionnel et déraciné, comme si l'objet – avec sa base en losange à hauteur des yeux – était voué à flotter dans l'espace.

La transformation des créations des artistes d'Afrique équatoriale en accessoires formels de l'expérimentation d'avant-garde explique l'enracinement de ce rapport aux

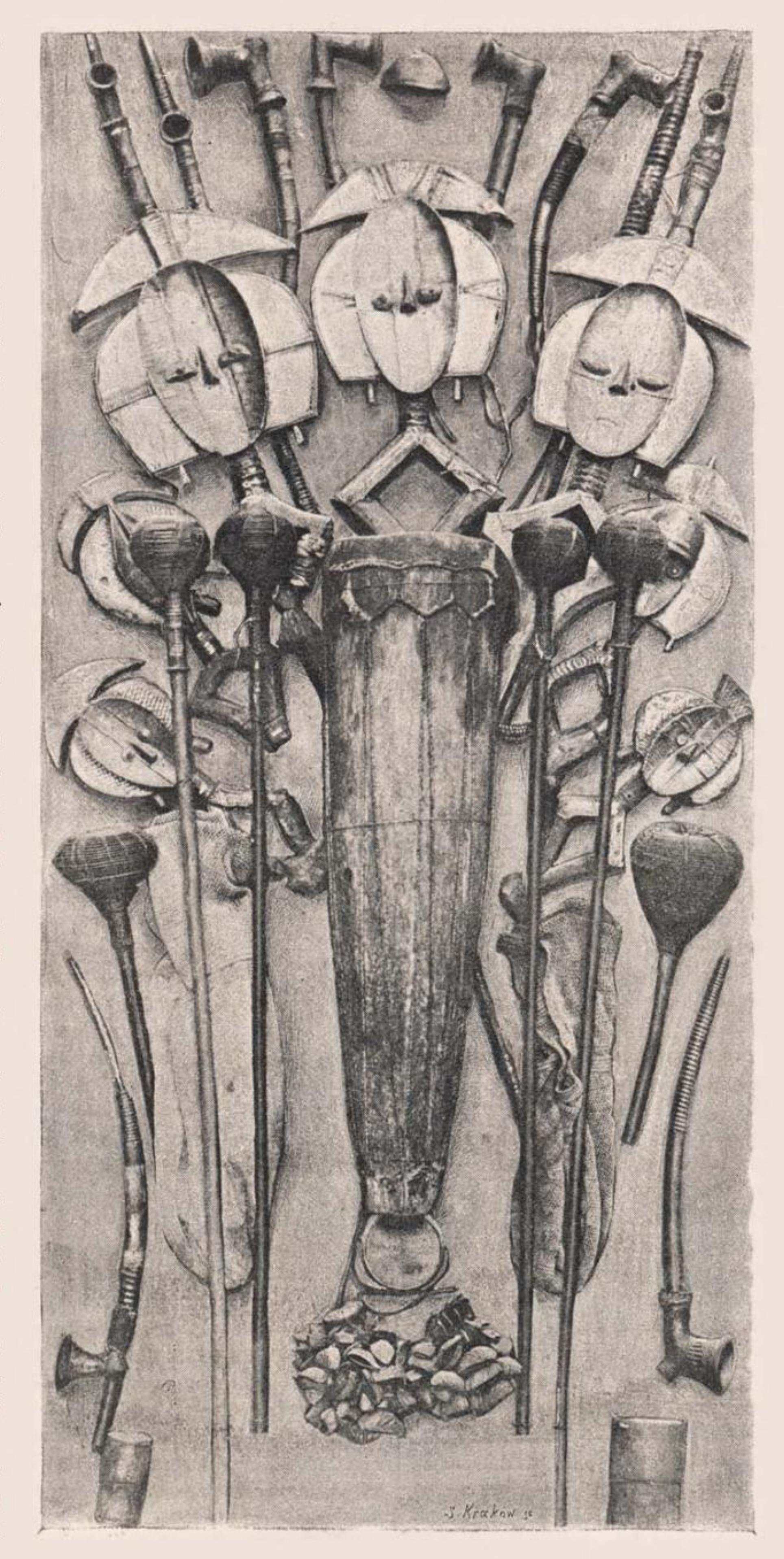




FIG. 34: Pablo Picasso (1881–1973), *Seated Man Reading a Newspaper*, 1912.
Ink on paper.
12 1/8 x 7 3/4 in.
The Metropolitan Museum of Art, Alfred Stieglitz Collection, 1949 (49.70.27).

FIG. 34 : Pablo Picasso (1881-1973), *Homme assis lisant un journal*, 1912.
Encre sur papier.
30,8 x 19,69 cm.
The Metropolitan Museum of Art, Collection Alfred Stieglitz, 1949 (49.70.27).

The transformation of the creations of equatorial artists into formal components of modernist explorations pervades the imagery of these works promulgated in New York City during the first half of the twentieth century. This is evident in the Arensbergs' arrangement of their collection, in which Fang reliquary sculptures are positioned front and center on the fireplace mantle but dwarfed by the weight of the creations of contemporary artists (fig. 8). Similarly, in Charles Sheeler's photograph of a male figure from a Fang reliquary owned at that time by Marius de Zayas, the focus is the immense shadow that overpowers the actual sculpture to dramatic effect. In both instances, beliefs in the association of Fang sculpture to venerated forebears in equatorial Africa have been displaced by the preoccupations of New Yorkers with a new way of seeing art. Both of these visual documents from the second decade of the twentieth century attest to their conversion and adherence to a visionary movement. So powerful were the associations between modernism and African sculpture forged at that time that a full century later they continue to overshadow their original contexts in the popular imagination.



objets à New York tout au long de la première moitié du XXe siècle. Cela est manifeste dans la manière dont la collection Arensberg est agencée : les sculptures de reliquaires fang sont placées sur le devant et au centre du présentoir, mais sont éclipsées par l'importance des œuvres des artistes contemporains (fig. 8). De la même manière, sur la photo de Charles Sheeler représentant une figure masculine provenant d'un reliquaire fang appartenant à l'époque à Marius de Zayas, l'accent est mis sur l'ombre immense qui se projette sur la véritable sculpture de façon spectaculaire. Dans ces deux exemples, les croyances sous-tendues par l'association de la sculpture fang à des ancêtres vénérés en Afrique équatoriale ont été supplantées par l'obsession des New-Yorkais de trouver une nouvelle façon d'appréhender l'art. Ces deux documents visuels datant de la seconde moitié du XXe siècle attestent de leur conversion et leur adhésion à un mouvement visionnaire. Le rapport entre l'art moderne et la statuaire africaine affirmé à cette époque marqua à jamais les pensées, à tel point qu'un siècle plus tard le contexte original des œuvres dont il est question ici continue trop souvent d'être négligé dans l'imaginaire populaire.

BIBLIOGRAPHY / BIBLIOGRAPHIE

Paudrat, Jean-Louis. "From Africa," in Rubin, William (ed.), *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Museum of Modern Art, New York, 1984, pp. 125–175.

Perrois, Louis. "The Western Historiography of African Reliquary Sculpture," in LaGamma, Alisa (ed.), *Eternal Ancestors: The Art of the Central African Reliquary*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2007, pp. 63–77.

FIG. 35: Alfred Stieglitz (1864–1946), "Arrangement at 291," based on the *Picasso-Braque* exhibition, gallery 291, New York, 1915.

Platinum print.
7 5/8 x 9 5/8 in.
The Metropolitan Museum of Art, Alfred Stieglitz Collection, 1949 (49.55.36).

FIG. 35 : Alfred Stieglitz (1864–1946), « Arrangement at 291 », vue de l'exposition *Picasso-Braque* à la galerie 291, New York, 1915.

Tirage platine.
19,4 x 24,4 cm.
The Metropolitan Museum of Art, Collection Alfred Stieglitz, 1949 (49.55.36).



FIG. 36: Cover of the journal *291*, Vol. 12, February 1916, featuring a halftone relief print of the element of a reliquary ensemble from the Republic of Congo shown in fig. 31.

The Metropolitan Museum of Art, Alfred Stieglitz Collection, 1949 (49.55.330 [19]).

FIG. 36 : Couverture du journal *291*, vol. 12, février 1916, présentant une similigravure de la figure de reliquaire kota de la République du Congo illustrée fig. 31.

The Metropolitan Museum of Art, collection Alfred Stieglitz, 1949 (49.55.330 [19])



Art from the Congo

By Constantijn Petridis

It is probably as little known today as it was at the time that Congolese art was rather well represented in various American museums in the early twentieth century, even though in those days it was typically perceived and displayed as ethnography rather than art. The Buffalo Museum of Science and the Hampton University Museum had established core collections of Congo art before 1910, while around the same time large collections of such material were accessioned by the American Museum of Natural History in New York, in part resulting from a gift made in 1907 by King Leopold II of Belgium. Some of the works included in this publication and the exhibition it accompanies stem from public institutions with rich and early Congolese holdings.

Based on the most current stylistic classifications, the works illustrated here represent at least seven major art style areas in the vast Congo Basin region. It is interesting to note that they include some styles that have only recently received due recognition among African art lovers. For example, the art from the northern region of the Congo Basin, which is represented in this installation by a mask in Bwa style (featured in fig. 55) and a bow-harp in Ngbaka style (seen in fig. 67), has long been ignored or at least underrated. On the other hand, it appears that in the early twentieth century, object types like musical instruments, cups, and vessels, whether in wood or ceramic, were not necessarily deemed to be inferior to the masks and figural sculptures that would continue to claim the exclusive attention from many long after Roy Sieber's landmark exhibitions and publications had attempted to reevaluate African decorative arts, textiles, furniture, and household objects in 1974 and 1980.

According to Jan-Lodewijk Grootaers (Grossman, 2009, p. 171, no. 58), the bow-harp in the form of a human figure in Ngbaka style was likely carved for a foreign clientele, possibly confirming the existence of an export market at a very early time. Indeed, even though bow-harps were widely used throughout Central Africa, this particular type of elaborately carved, anthropomorphic harp has never been photographed in the hands of a local musician in the field. What is more, while harps from the region were often decorated with a human head, fully human-shaped examples like this one are very rare. Similar doubts of authenticity can also be applied to

FIG. 37: Female figure with child, *pfemba*. Kongo, Yombe group, Democratic Republic of the Congo, Republic of the Congo, or Cabinda Province, Angola. 19th–early 20th century (before 1926).
Wood, brass tacks, pigment.
9 3/4 x 3 3/8 x 3 in.
National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Washington, DC. Museum Purchase (85-15-3).
Photo: Franko Khoury.

FIG. 37 : Maternité *pfemba*, Kongo, groupe yombé, République démocratique du Congo, République du Congo, ou province de Cabinda, Angola. XIXᵉ - début XXᵉ siècle (avant 1926).
Bois, clous de cuivre, pigments.
24,8 x 8,6 x 7,6 cm.
National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Washington D.C., Achat du musée (85-15-3).
Photo : Franko Khoury.

Art du Congo

Par Constantijn Petridis

Aujourd'hui encore, la présence au début du XXᵉ siècle dans plusieurs musées américains d'art congolais, alors perçu et exposé pour sa valeur ethnographique plutôt qu'artistique, est rarement mentionnée. Ainsi, le Buffalo Museum of Science et le Hampton University Museum avaient constitué des collections dédiées à l'art congolais avant 1910, alors que sensiblement à la même époque, l'American Museum of Natural History de New York se dotait d'importantes collections de nature semblable, en partie à la suite d'une donation effectuée en 1907 par le roi Léopold II de Belgique. Certaines des œuvres présentées dans cet essai et dans l'exposition qu'il accompagne proviennent d'autres institutions publiques, possédant de riches et anciennes collections d'objets congolais.

Les pièces montrées au Metropolitan Museum of Art illustrent au moins sept aires stylistiques majeures de cette vaste région qu'est le bassin du Congo. Précisons qu'elles comprennent certains styles qui n'ont que très récemment fait l'objet d'une réelle reconnaissance parmi les amateurs d'art africain. Ainsi, les arts de la région située au nord du bassin du Congo, représentés dans cette sélection par le masque de style présumé bwa (représenté fig. 55) et la harpe arquée de style ngbaka (photographiée fig. 67), ont longtemps été ignorés ou à tout le moins sous-estimés. Par ailleurs, il convient de souligner qu'au début du XXᵉ siècle, des objets comme des instruments de musique, des coupes et des poteries – en bois ou en céramique –, n'étaient pas nécessairement considérés comme moins importants que les masques et les figures sculptées qui, soit dit en passant, ont continué d'exercer un pouvoir de fascination sans comparaison, bien après que les expositions et publications majeures de Roy Sieber de 1974 et 1980 aient mis l'accent sur les arts décoratifs, textiles et les objets usuels africains.

D'après Jan-Lodewijk Grootaers (Grossman, 2009, p. 171, nº 58), la harpe arquée anthropomorphe de style ngbaka fut probablement sculptée pour des clients





FIG. 38: Male figure. Undetermined cultural origin, Democratic Republic of the Congo. 19th–early 20th century (before 1916).
Wood, pigment.
19 3/4 x 8 x 8 1/2 in.
Field Museum of Natural History, Chicago (1668.143954).
© Field Museum A109423c.
Photo: Diane Alexander White.

FIG. 38 : Figure masculine, origine culturelle indéterminée, République démocratique du Congo. XIXe - début du XXe siècle (avant 1926).
Bois, pigment. 50,17 x 20,32 x 21,59 cm.
Field Museum of Natural History, Chicago (1668.143954).
© Field Museum A109423c.
Photo : Diane Alexander White.



FIG. 39: Female Bowl Bearer. Luba artist from the middle Lukuga workshop (possibly active between 1810 and 1840), Lukuga River region, Democratic Republic of the Congo. 19th century.
Wood, iron.
H: 12 5/8 in.
The University of Pennsylvania Museum, Philadelphia (AF 5120).
Courtesy of the Penn Museum, image #161428.

FIG. 39 : Porteuse de coupe, artiste luba de l'atelier de la moyenne Lukuga (probablement actif entre 1810 et 1840), région de la Lukuga, République démocratique du Congo. XIXe siècle.
Bois, fer.
H. : 32 cm.
The University of Pennsylvania Museum, Philadelphia (AF 5120).
Avec l'aimable autorisation du Penn Museum, image n°161428.

the mask in so-called Bwa style, even though the small corpus of masks from this area and our limited knowledge about them make it difficult to ascertain anything. Aside from the rather superficial formal affinities with the few other alleged Bwa masks, we have learned from Rik Ceyssens (2007) that what we once believed about the use of such masks in the context of warfare is nothing but a fabrication.

Even though the genre is well known and beloved among African art aficionados, the meaning and function assigned to maternity figures of the Kongo peoples, like the work in the Smithsonian Institution's National Museum of African Art, are also hypothetical. The authenticity of this particular example (fig. 37)—beautifully carved with great attention to detail, showing features and attributes that signal rank and prestige, decorated with valuable copper tacks, and highly finished with a polished, reddish surface—should perhaps not be questioned, but it remains to be confirmed whether such objects actually served any ritual or ceremonial purpose in Kongo culture.

However, lacking any indications of vernacular usage in a religious or ceremonial context, the unattributed

---

étrangers, ce qui tendrait à confirmer l'existence, très tôt, d'un marché extérieur. En effet, même si ces harpes arquées étaient largement utilisées en Afrique centrale, ce type particulier figuré et savamment sculpté n'a jamais été photographié sur le terrain, dans les mains d'un musicien local. En outre, alors que les harpes de cette région étaient souvent ornées d'une tête humaine, des exemplaires comme celui-ci, en forme de corps humain, sont très rares. On pourrait émettre les mêmes doutes quant à l'authenticité du masque présumé bwa, bien que l'absence de connaissances à son sujet et le petit nombre d'exemplaires avec lesquels le comparer ne nous permettent de tirer aucune conclusion. Hormis les affinités formelles, plutôt superficielles, avec les quelques autres masques connus attribués aux Bwa, il est important de rappeler avec Rik Ceyssens (2007) que ce que nous croyions savoir autrefois sur l'utilisation de ces masques dans un contexte guerrier n'était que pure construction intellectuelle.

Bien que le genre soit bien connu et apprécié des amateurs d'art africain, la signification et la fonction attribuées aux figures de maternité des peuples kongo, comme celle du Smithsonian Institution's National Museum of African Art, sont également hypothétiques. L'authenticité de cet exemplaire en particulier (fig. 37) – sculpté avec un admirable sens du détail, présentant des caractéristiques et des attributs qui illustrent le rang et le prestige du





FIG. 40: Prestige stool, *kipona,* by the Luba artist identified as the Master of the Warua or the Master of the Kunda (possibly active between 1780 and 1810), Luvua valley region, Democratic Republic of the Congo. Late 18th–early 19th century.

Wood, glass beads.
16 11/16 x 9 1/8 x 8 7/16 in.
The University of Pennsylvania Museum, Philadelphia (AF 5121).
Courtesy of the Penn Museum, image #150529.

FIG. 40 : Siège de prestige *kipona*, artiste luba identifié comme le Maître des Warua ou le Maître des Kunda (probablement actif entre 1780 et 1810), vallée de la Luvua, République démocratique du Congo. Fin XVIII[e] - début XIX[e] siècle.

Bois et perles de verre.
42,2 x 23,2 x 21,4 cm
The University of Pennsylvania Museum, Philadelphie (AF 5121).
Avec l'aimable autorisation du Penn Museum, image n°150529.



standing male figure in the Field Museum of Natural History in Chicago—of rather large size and rendered in a composite style with traits that allude to the art of the Songye, Luba, Hemba, and Kusu—was possibly also a collectible, made for sale, most likely to a European colonial. Interestingly, the sculpture appears in a photograph dated 1916 (fig. 41) along with two classical Luba-style objects currently housed in the University of Pennsylvania Museum in Philadelphia. One is the female caryatid stool in a personal Luba style (fig. 40), sometimes named after the German ethnologist Leo Frobenius. The other is a bowl-bearing seated female figure in a different Luba style (fig. 39). All the works shown in this 1916 photograph were owned by a Belgian colonial servant named Joseph (José) Van den Boogaerde, who acquired them during his term in the then Belgian Congo between 1913 and 1916. The caryatid stool and bowl-bearing figure

FIG. 41: Joseph Van den Boogaerde Collection, Enghien-les-Bains, France, 1916.
Bernard de Grunne Archives.

FIG. 41: La collection Joseph Van den Boogaerde, Enghien-les-Bains, France, 1916.
Archives Bernard de Grunne.

personnage, orné de précieux clous de cuivre, et remarquablement bien fini avec une surface polie et rougeâtre – ne devrait peut-être pas être remise en question, mais il reste à déterminer avec certitude si ces objets répondaient réellement, dans la culture kongo, à des besoins rituels ou cérémoniels.

La justification rituelle ou cérémonielle d'une autre pièce de l'exposition semble discutable par l'absence d'informations attestant de cet usage. Il s'agit d'une représentation masculine debout, à l'attribution incertaine et aujourd'hui conservée au Field Museum of Natural History à Chicago. De taille plutôt importante et réalisée dans un style hétérogène – avec des caractéristiques faisant penser aux arts songye, luba, hemba et kusu –, la sculpture apparaît elle aussi comme un objet commercial, sans doute destiné à être vendu à un colon européen. Fait remarquable, la pièce se retrouve sur une photographie

each represent genres that are firmly rooted in Luba culture, as discussed in numerous publications (e.g., Roberts and Roberts, 2007). All such female images allude to the potent relationship between women and Luba kingship and the importance of communication with the spirit world in the context of divination and healing.

Another classic work in the selection illustrated here is the iconic striated face mask of the *kifwebe* type of possible Songye origin (fig. 42). The mask name refers to the male initiatory society called *Bwadi bwa Kifwebe*, which was once common among both the Songye peoples and their Luba neighbors in southeastern Congo. The association seems to have had its origins in the border region between the two peoples. Typically, among the Songye at least, a distinction is made between male and female masks, whereby the latter are predominantly white in color and have a flat nose/forehead extension. However, according to Dunja Hersak (in Verswijver et al., 1995, p. 350, no. 152), the gender distinction does not necessarily apply to older masks that were brought back in the first decades of the twentieth century, such as the example in the Penn Museum.

Ranging from objects in composite styles and of uncertain ethnic attribution, likely made for foreign consumption and without vernacular use, to iconic masterpieces in classical styles and deeply embedded in traditional culture, the selection of Congolese artworks presented here illustrates how much our knowledge of the subject has evolved and that the preferences of African art collectors in the 1910s and 1920s are not necessarily shared by those of today.

BIBLIOGRAPHY / BIBLIOGRAPHIE

Ceyssens, Rik. "The 'Bwa War Masks' of the Middle Uele Region: A Review." *African Arts* 40, 4 (2007), p. 58–73.

Grossman, Wendy A. *Man Ray, African Art, and the Modernist Lens*. Washington, D.C., International Arts & Artists, 2009.

Roberts, Mary Nooter and Allen F. Roberts. *Luba: Visions of Africa*. Milan, 5 Continents Editions, 2007.

Sieber, Roy. *African Textiles and Decorative Arts.* New York, Museum of Modern Art, 1974.

Sieber, Roy. *African Furniture and Household Objects*. Bloomington, Indiana University Press, 1980.

Verswijver, Gustaf, et al. *Treasures from the Africa-Museum Tervuren*. Tervuren, Royal Museum for Central Africa, 1995.

FIG. 42: Mask, *kifwebe*. Songye, Democratic Republic of the Congo. 19th–early 20th century (before 1919).
Wood, pigment.
14 3/4 x 9 1/2 in.
The University of Pennsylvania Museum, Philadelphia (AF 5115).
Courtesy of the Penn Museum, image #150520.

FIG. 42 : Masque *kifwebe*, Songye, République démocratique du Congo. XIXe - début XXe siècle (avant 1919).
Bois, pigment.
37,5 x 24,1 cm.
The University of Pennsylvania Museum, Philadelphie (AF 5115).
Avec l'aimable autorisation du Penn Museum, image n° 150520.

datée de 1916 (fig. 41) aux côtés de deux objets classiques de style luba, actuellement conservés à l'University of Pennsylvania Museum à Philadelphie. Le premier n'est autre qu'un tabouret à caryatide féminin (fig. 40) exécuté dans un style luba particulier, parfois désigné du nom de l'ethnologue allemand Leo Frobenius, tandis que l'autre correspond à une porteuse de coupe représentée assise et illustrant un autre style luba (fig. 39). Toutes les œuvres apparaissant dans cette photo de 1916 appartenaient à un fonctionnaire colonial belge du nom de Joseph (José) Van den Boogaerde qui les avait achetées durant son mandat au Congo belge, d'après l'appellation de l'époque, entre 1913 et 1916. Le tabouret à caryatide et la porteuse de coupe renvoient à des typologies profondément ancrées dans la culture luba, comme en attestent de nombreux ouvrages (par exemple, Roberts et Roberts, 2007). Toutes ces images féminines font allusion à la puissante relation entre les femmes et la royauté luba, et à l'importance de la communication avec le monde des esprits dans le contexte de divination et de guérison.

L'exposition présente également une autre œuvre classique, bien que de nature très différente des exemples précédemment évoqués, à savoir un masque iconique strié de type *kifwebe* (fig. 42), probablement d'origine songye. Le nom du masque se rapporte à la société initiatique masculine appelée *Bwadi bwa Kifwebe*, qui était autrefois active chez les Songye ainsi que chez leurs voisins Luba au sud-est du Congo. Cette association semble puiser ses origines dans la région frontalière séparant les deux peuples. Même s'il est admis que les Songye notamment opéraient une distinction entre masques masculins et féminins, ces derniers étant rehaussés de blanc, avec le front et le nez marqués par un plan plat, il faut souligner avec Dunja Hersak (dans Verswijver et al., 1995, p. 350, n° 152) que cette distinction de genre ne s'applique pas forcément aux anciens masques qui furent rapportés au cours des premières décennies du XXe siècle – comme l'exemplaire conservé au Penn Museum.

Objets aux styles composites et sans attribution ethnique certaine, probablement fabriqués pour les étrangers et dépourvus d'utilisation vernaculaire, ou bien chefs-d'œuvre iconiques de style classique et profondément intégrés à la culture traditionnelle des peuples desquels ils émanent, les œuvres d'art congolais présentées ici illustrent à quel point notre connaissance sur le sujet a évolué, et montrent que les préférences des amateurs d'art africain dans les années 1910 et 1920 ne sont pas nécessairement partagées par leurs homologues d'aujourd'hui.



The John Quinn Collection of African Art *and Its Photographic Album by Charles Sheeler*

By Yaëlle Biro

La collection John Quinn d'art africain *et son album photographique par Charles Sheeler*

Par Yaëlle Biro

FIG. 43: Charles Sheeler (1883–1965), opening plate of the John Quinn Album of African Art, 1919.

Gelatin silver print.
Museum of Fine Arts, Boston. Anonymous Lender (L-R 2689.2001).

FIG. 43 Charles Sheeler (1883-1965), planche d'ouverture de l'album John Quinn d'art africain, 1919.

Épreuve gélatino-argentique.
Museum of Fine Arts, Boston. Prêteur anonyme. (L-R 2689.2001).

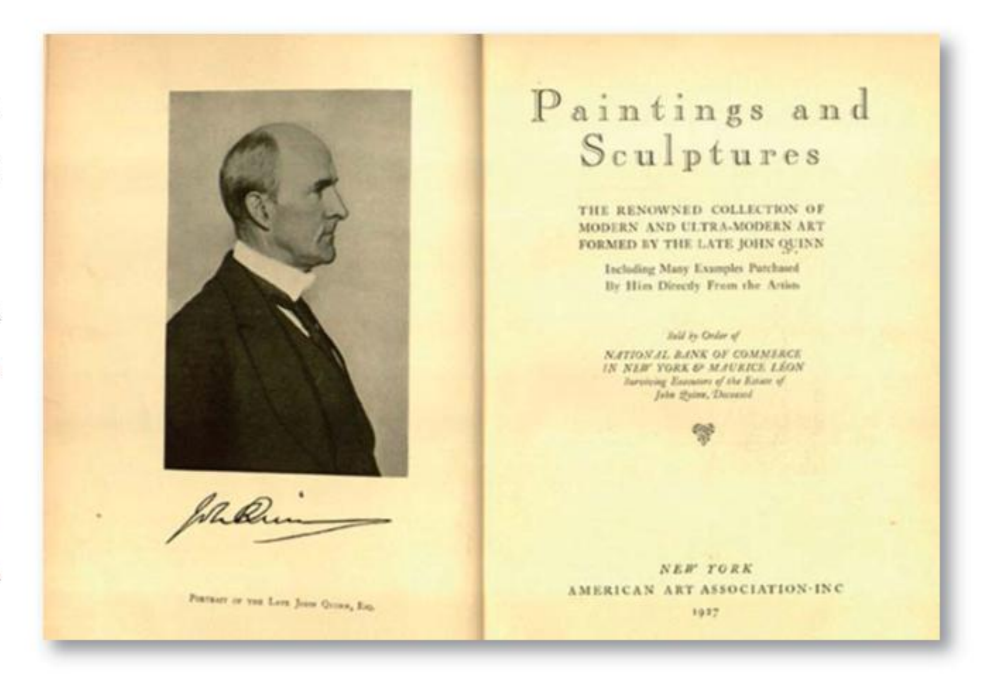


FIG. 44: Opening pages of the New York John Quinn estate sale, *The John Quinn Collection, Paintings & Sculptures of the Moderns*, American Art Association, New York, February 9, 1927.

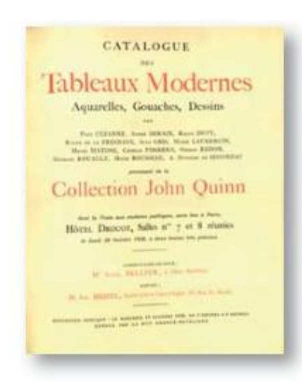
FIG. 44 : Pages d'ouverture du catalogue de la vente John Quinn à New York, *The John Quinn Collection, Paintings & Sculptures of the Moderns*, American Art Association, New York, 9 février, 1927.

The study of John Quinn's African art collection opens a window onto New York's emerging market of the 1910s and 1920s. John Quinn (1870–1924), a lawyer and patron of the avant-garde, collected forty African works from select New York modernist galleries (see Biro, 2010, chapter IV). This ensemble—along with more than two thousand paintings and sculptures by the most celebrated vanguard artists—disappeared from sight and memory after the collection was dispersed through public and private sales following Quinn's death (see Zilczer, 1978 and 1990). While his modern art holdings have been extensively documented, Quinn's African art collection has been entirely overlooked. Reconstituted through a careful study of existing archives, it now provides illuminating details on the state of the art market at the time. In addition, recent identification of a 1919 photographic album by American photographer Charles Sheeler enhances our appreciation of Quinn's African art collection, which for decades had been known only through written descriptions (see Biro, 2009). A work of art in its own right, the portfolio highlights the symbiotic relationship between African art and modernism in New York between 1910 and 1920.

Through his correspondence with American-born British artist and renowned African art collector Jacob Epstein, Quinn's interest in African art can be traced back to the early months of 1913. His first foray into that field of collecting, however, did not commence before 1914's exhibition *Statuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art* at 291. Over the course of the next eight years, he assembled the most important early twentieth-century American private collection of African art from the four galleries active in promoting these arts in New York. In addition to Alfred Stieglitz's 291, these

FIG. 45: Title page of the Paris John Quinn estate sale. *Catalogue des tableaux modernes, aquarelles, gouaches, dessins par Paul Cézanne, André Derain, Raoul Dufy, provenant de la collection John Quinn*, Hôtel Drouot, Paris, October 28, 1926.

FIG. 45 : Page d'ouverture du catalogue de la vente John Quinn à Paris, *Catalogue des tableaux modernes, aquarelles, gouaches, dessins par Paul Cézanne, André Derain, Raoul Dufy, provenant de la collection John Quinn*, Hôtel Drouot, Paris, 28 octobre, 1926.



L'analyse de la collection John Quinn d'art africain apporte un nouvel éclairage sur les prémices du marché de l'art africain à New York dans les années 1910 et 1920. John Quinn (1870-1924), avocat et mécène de l'avant-garde, rassembla quarante œuvres africaines achetées dans des galeries d'art moderne newyorkaises triées sur le volet (voir Biro, 2010, chapitre IV). Cet ensemble – qui s'ajoute à plus de deux mille peintures et sculptures d'artistes parmi les plus célèbres de l'avant-garde – disparut des mémoires après que la collection fût dispersée lors de ventes privées et publiques à la mort de Quinn (voir Zilczer, 1978 et 1990). Alors que ces œuvres d'art moderne ont été abondamment documentées, sa collection d'art africain a été jusqu'à présent largement ignorée. Reconstituée grâce à l'analyse minutieuse de documents d'archives, elle livre désormais des détails essentiels sur la situation du marché de l'art et sur la relation symbiotique entre l'art africain et l'art moderne à New York entre 1915 et 1923. Ces archives révèlent aussi l'existence d'un album photographique créé par l'artiste américain Charles Sheeler en 1919 documentant les pièces de Quinn. Récemment, la localisation de cet album dans la collection Lane au Museum of Fine Arts de Boston a donné forme à l'ensemble d'art africain de Quinn qui, auparavant, n'était connu qu'à travers des descriptions écrites sommaires (voir Biro, 2009).

L'intérêt de Quinn pour l'art africain naquit au début de l'année 1913. Ses premières acquisitions, toutefois, ne survinrent qu'au lendemain de l'exposition de 1914 *Statuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art* à la galerie 291. Au cours des huit années suivantes, il rassembla la plus importante collection américaine privée d'art africain du début du XXe siècle, par le biais des quatre galeries engagées dans la promotion de ces arts à

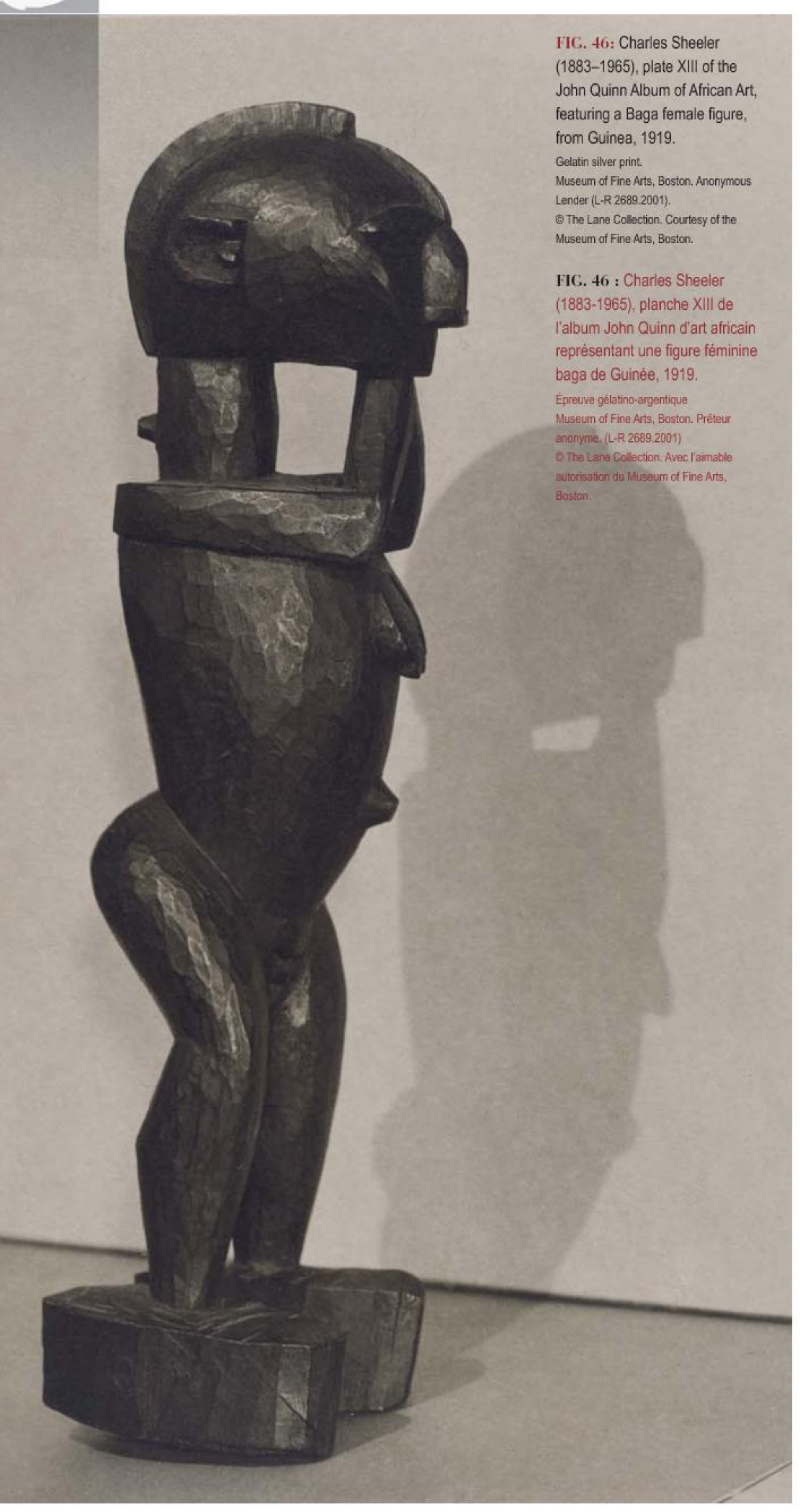


FIG. 46: Charles Sheeler (1883–1965), plate XIII of the John Quinn Album of African Art, featuring a Baga female figure, from Guinea, 1919.
Gelatin silver print.
Museum of Fine Arts, Boston. Anonymous Lender (L-R 2689.2001).
© The Lane Collection. Courtesy of the Museum of Fine Arts, Boston.

FIG. 46 : Charles Sheeler (1883-1965), planche XIII de l'album John Quinn d'art africain représentant une figure féminine baga de Guinée, 1919.
Épreuve gélatino-argentique
Museum of Fine Arts, Boston. Prêteur anonyme. (L-R 2689.2001)
© The Lane Collection. Avec l'aimable autorisation du Museum of Fine Arts, Boston.

were Robert J. Coady's Washington Square Gallery, Joseph Brummer's New York– based gallery, and, most of all, Marius de Zayas' Modern Gallery (1915–1918) and de Zayas Gallery (1919–1921). From the latter, Quinn acquired thirty-five out of the forty works in his collection.

In 1919, after purchasing a large group of African works from de Zayas, Quinn expressed his interest in having Charles Sheeler document his recent acquisitions. Sheeler had been collaborating with de Zayas' Modern Gallery since 1916, taking photographs of works on display as gallery records. Although Sheeler's awareness of African sculpture was undoubtedly sparked by the 1914 exhibition at 291, his interest in such work grew as a result of his activities at the Modern Gallery and is best known through his collaboration with de Zayas on the 1918 photographic album *African Negro Wood Sculpture*.

Having recently acquired one of the rare volumes of the Sheeler/de Zayas portfolio, Quinn wrote to Sheeler hoping to enlist the photographer in a similar project featuring his own collection.[1] The two men quickly agreed on Sheeler's suggestion "to put them in book form [...]."[2] Quinn likely received the three sets of photographs he ordered from Sheeler before June 27, 1919, the date noted on a letter addressed to his mentor in African art collecting, Jacob Epstein. There, Quinn exclaimed how deeply impressed he was by Sheeler's work. He further noted, "The ordinary photographer could not do this work satisfactorily. The best photographer in the country is Charles Sheeler of Philadelphia, who happens to be a very good artist also."[3] Quinn's qualified praise notably reflects contemporary attitudes toward photography that, similar to contradictory views of African works, were reluctant to accept the medium as an art form in its own right (see Grossman, 2009).

The bound album, containing twenty-seven photographs by Charles Sheeler and representing a group of thirty-one non-Western objects, today can be undoubtedly identified as the only surviving copy of that album. Held in The Lane Collection at the Museum of Fine Arts in Boston, the book bears no mark associating it with Quinn. However, its description in the surviving Quinn-Sheeler correspondence and the precise records kept by Quinn of his acquisitions throughout the years confirm the works' ownership.

African Negro Wood Sculpture and Quinn's album are among the few visual records of African works then available in New York galleries. The identification of Quinn's album as a selective catalogue of his collection allows us to consider more fully the genre and origins of works

New York : la déjà mentionnée galerie 291 d'Alfred Stieglitz, la Washington Square Gallery de Robert J. Coady, la galerie new-yorkaise de Joseph Brummer, et, surtout, la Modern Gallery (1915-1918) et la de Zayas Gallery (1919-1921) de Marius de Zayas. Auprès de ce dernier, Quinn acheta trente-cinq des quarante œuvres formant sa collection.

En 1919, après avoir acquis un important ensemble d'œuvres africaines auprès de Marius de Zayas, Quinn fit part de son intérêt de voir le photographe Charles Sheeler documenter ses récentes acquisitions. Sheeler avait collaboré avec la Modern Gallery dès 1916, photographiant les œuvres qui étaient exposées pour les archives de la galerie. Bien que ce fût l'exposition de 1914 à la galerie 291 qui éveilla indubitablement la fascination de Sheeler pour la sculpture africaine, son intérêt pour cet art se développa par le biais de ses activités à la Modern Gallery, et culmina avec le célèbre album photographique de 1918, *African Negro Wood Sculpture*, réalisé en collaboration avec de Zayas.

Après avoir acquis l'un des rares exemplaires de ce portfolio, Quinn engagea Sheeler, pour un projet similaire portant sur sa collection[1]. Les deux hommes se mirent rapidement d'accord sur la suggestion de Sheeler de « lui donner une forme de livre [...] »[2]. Quinn en reçut probablement trois exemplaires autour du 27 juin 1919, date indiquée sur une lettre adressée à son mentor en matière d'art africain, le collectionneur et artiste Jacob Epstein. Dans cette lettre, Quinn écrivit à quel point il était impressionné par le travail de Sheeler. Il poursuivit en soulignant qu'« Un photographe ordinaire n'aurait pas pu réaliser ce travail de manière satisfaisante. Le meilleur photographe du pays est Charles Sheeler de Philadelphie et il se trouve qu'il est aussi un très bon artiste. »[3] Les louanges de Quinn démontrent l'existence, à l'époque, de points de vue contradictoires quant au statut d'art de la photographie ; un débat similaire à celui qui entourait la réception des arts africains (voir Grossman, 2009).

L'exemplaire de cet album conservé au Museum of Fine Arts de Boston, relié et composé de vingt-sept prises de vue illustrant un groupe de trente et un objets non occidentaux, est le seul qui subsiste. S'il ne porte aucune inscription l'associant directement à Quinn, la description qui en est donnée dans la correspondance entre Quinn et Sheeler et les informations détaillées que l'on retrouve dans les archives concernant les œuvres y figurant permettent d'identifier indiscutablement cet album.



FIG. 47: Maiden Mask, *agbogho mmuo*. Igbo, Nigeria. 19th—early 20th century (before 1922).
Wood, pigments.
H: 17 1/2 in.
The University of Pennsylvania Museum, Philadelphia (AF 5371).
Courtesy of the Penn Museum, image # 150519.

FIG. 47 : Masque de jeune fille, *agbogho mmuo*, Igbo, Nigeria. XIXe - début XXe siècle (avant 1922).
Bois, pigments.
H. : 44,4 cm.
The University of Pennsylvania Museum, Philadelphia (AF 5371).
Avec l'aimable autorisation du Penn Museum, image n° 150519.



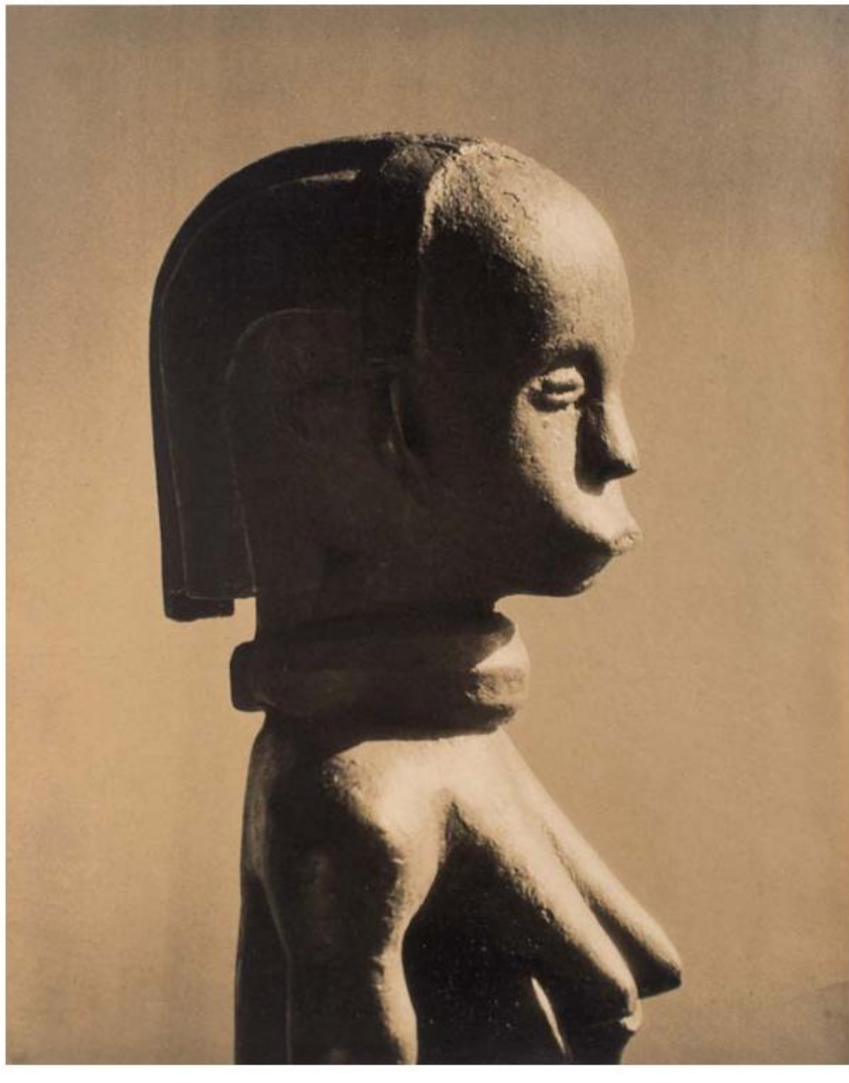


FIG. 48: Charles Sheeler (1883–1965), plate III from *African Negro Wood Sculpture*, featuring a detail of a Fang reliquary female figure, from Gabon, 1918.
Gelatin silver print from a portfolio of 20.
© Archives de Zayas, Seville.
Photo: Claudio del Campo.

FIG. 48 : Charles Sheeler (1883-1965), planche III de l'album *African Negro Wood Sculpture*, représentant un détail d'une figure féminine de reliquaire fang du Gabon, 1918.
Épreuve gélatino-argentique d'un portfolio de 20 images.
© Archives de Zayas, Séville.
Photo : Claudio del Campo.

available in New York before 1920. The nature of works in Quinn's collection illuminates the trade networks and commercial paths established between Europe and the United States at that time. Indeed, works displayed at Stieglitz's and de Zayas' galleries until 1918 were largely provided by Parisian dealer Paul Guillaume. While details of Guillaume's acquisition methods are unclear, his postings as early as 1912 of notices in French colonial newspapers advertising his activities as a dealer explain the overwhelming presence of art from the French colonies in his holdings. The opening plate of the Quinn album, featuring a group of Baule, Senufo, and Baga figures from Côte d'Ivoire and Guinea assembled in a striking composition, confirm this hypothesis.

The rest of the album brings some nuance to this statement. The presence of works from today's Nigeria and Democratic Republic of the Congo (former British and Belgian colonies) attests to more varied provenances and complex trade routes. Art from then-British, Belgian, and French colonies was being distributed through a wider European and transatlantic network.

African Negro Wood Sculpture et l'album de Quinn font partie des rares archives visuelles illustrant les œuvres africaines disponibles alors dans les galeries new-yorkaises. Ce dernier ouvrage – qu'il convient de considérer comme un catalogue sélectif de la collection Quinn – permet d'examiner en détail la typologie et la provenance des œuvres en circulation à New York avant 1920. Tout particulièrement, la nature des œuvres reproduites met en lumière les réseaux d'affaires et les routes commerciales établis entre l'Europe et les États-Unis à cette époque. Les œuvres exposées dans les galeries de Stieglitz et de Zayas jusqu'en 1918 étaient essentiellement fournies par le marchand parisien Paul Guillaume. Si les détails concernant les méthodes d'acquisition de Guillaume sont restés flous, son accès à un nombre important d'œuvres issues des colonies françaises peut s'expliquer grâce aux publicités qu'il publia dès 1912 dans des journaux coloniaux français afin de promouvoir son activité commerciale. La planche d'ouverture de l'album Quinn, illustrant un groupe de figures baoulé, sénoufo et baga de Côte d'Ivoire et de Guinée (toutes deux des colonies françaises à l'époque) agencées de manière saisissante, confirme cette supposition.

Le reste de l'album invite cependant à nuancer le propos. En effet, la présence d'œuvres du Nigeria et de la République démocratique du Congo actuels, anciennes colonies britannique et belge respectivement, atteste de provenances variées et de routes commerciales complexes à l'intérieur de l'Europe et vers les États-Unis.

À la suite de la mort prématurée de Quinn en 1924, une dispute éclata entre son agent, sa famille et ses amis au sujet du devenir de sa collection. Une partie fut finalement mise aux enchères à Paris et à New York, tandis que le reste fut dispersé lors de ventes privées organisées par deux amis de Quinn désignés par les exécuteurs testamentaires, l'artiste Walter Pach et le marchand Joseph Brummer[4]. Certaines de ces œuvres se trouvent aujourd'hui, par l'entremise de Brummer, au University of Pennsylvania Museum et au Field Museum de Chicago. Cette dispersion en plusieurs étapes et par différentes voies ne permit pas de conserver la trace de tous les acheteurs, et de précieux détails, quant au devenir de nombreuses œuvres, furent perdus.

L'album de la collection Quinn et les pièces qu'il permit d'identifier témoignent d'une collection au parcours fascinant. Parmi les très rares archives visuelles d'objets africains circulant sur le marché de l'art à cette époque, ces traces soulignent le caractère précurseur de la démarche de Quinn et fournissent des informations inestimables sur la nature complexe du marché new-yorkais d'art africain.

Following Quinn's untimely death in 1924, a heated quarrel broke out between his estate, family, and friends regarding the dispersion of his collection. Parts of the collection were auctioned in Paris and New York, while the rest of it was sold through private sales organized by two of Quinn's friends designated by the estate: artist Walter Pach and dealer Joseph Brummer. Through Brummer's actions, some of Quinn's works found their way to the University of Pennsylvania Museum and to the Field Museum in Chicago. Others were sold at auction.[4] As a result of multiple independent sales, details of many of the works' subsequent ownership remain virtually unknown.

After the dispersal of Quinn's holdings, both his collection and Sheeler's photographic renderings of it faded into obscurity. Research on Quinn's African art collection not only allows him to reappear as a true harbinger of African art collecting and a pioneering connoisseur, but also provides invaluable information on the complex nature of New York's market for African art.

NOTES

1. In a letter to Sheeler dated 15 May 1919, Quinn inquired about the cost of a set of prints of selected works from his African art collection. Quinn to Sheeler, NYPL Manuscripts and Archives Division.
2. Cited from Sheeler's letter to Quinn, not dated, received by Quinn on June 7, John Quinn Memorial Collection 1900–1924, NYPL.
3. Quinn to Epstein, June 27, 1919, NYPL.
4. The UPM acquired eighteen works, thirteen of which are featured in the album. The Field Museum received five works as gifts from the Arts Club of Chicago, where Quinn's collection was exhibited. Four of these works were depicted in the album. New York art dealer J. B. Neumann was the only buyer of African works at the auction.

NOTES

1. Dans une lettre à Sheeler datée du 15 mai 1919, Quinn se renseignait sur le prix d'une série de tirages de certaines œuvres de sa collection d'art africain. Quinn to Sheeler, NYPL Manuscripts and Archives Division.
2. Citation tirée d'une lettre de Sheeler à Quinn, non datée, reçue par Quinn le 7 juin, John Quinn Memorial Collection 1900-1924, NYPL.
3. Quinn à Epstein, 27 juin, 1919, NYPL.
4. L'UPM acheta dix-huit œuvres, dont treize figurent dans l'album. Le Field Museum reçut cinq œuvres en cadeau de la part de l'Arts Club of Chicago, où la collection de Quinn était exposée. Quatre de ces œuvres furent illustrées dans l'album. Le marchand d'art new-yorkais J.B. Neumann fut le seul acquéreur d'objets africains lors de la vente aux enchères.

BIBLIOGRAPHY / BIBLIOGRAPHIE

Biro, Yaëlle. *Transformation de l'objet ethnographique africain en objet d'art. Circulation, commerce et diffusion des œuvres africaines en Europe Occidentale et aux États-Unis, des années 1900 aux années 1920*. PhD Dissertation, Université Paris 1–La Sorbonne, 2010.

———. "Charles Sheeler's Photographic Album of the John Quinn Collection: A Window onto the African Art Market, in New York before 1920." *Man Ray, African Art and the Modernist Lens*. Grossman, Wendy. International Arts & Artists, Washington, DC, 2009, pp. 33–34 and 57–59.

Grossman, Wendy. *Man Ray, African Art, and the Modernist Lens*, International Arts & Artists, Washington, DC, 2009.

Zilczer, Judith. *"The Noble Buyer": John Quinn Patron of the Avant-Garde*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1978.

———. "The Dispersal of the John Quinn Collection," *Archives of American Art Journal* 30, no. 1/4 1990, pp. 35–40.

FIG. 49: Charles Sheeler (1883–1965), plate XI from *African Negro Wood Sculpture*, featuring a lute from India, considered at the time as a "musical instrument from Sudan," now Mali, 1918.
Gelatin silver print from a portfolio of 20.
© Archives de Zayas, Seville.
Photo: Claudio del Campo.

FIG. 49 : Charles Sheeler (1883-1965), planche XI de l'album *African Negro Wood Sculpture*, représentant un luth d'Inde décrit à l'époque comme provenant du Soudan (le Mali actuel), 1918.
Épreuve gélatino-argentique d'un portfolio de 20 images.
© Archives de Zayas, Séville.
Photo : Claudio del Campo.





FIG. 50: Cover of *The Negro in Art Week*, November 16–23, 1927, with illustrations by Charles C. Dawson (1889–c. 1980).
H: 9 1/16 in.
From the Library of Camille and Luther Clark, Brooklyn Museum, New York.
© Brooklyn Museum Libraries. Special Collections.

FIG. 50 : Couverture de *The Negro in Art Week*, 16 - 23 novembre, 1927, illustrée par Charles C. Dawson (1889 – ca.1980).
H. : 23 cm.
Bibliothèque Camille et Luther Clark, Brooklyn Museum, New York.
© Bibliothèques du Brooklyn Museum, collections spéciales.

The Blondiau-Theatre Arts Collection of Primitive African Art

By Helen M. Shannon

Mentioned in references to exhibitions of African art in New York in the first decades of the twentieth century, the Blondiau-Theatre Arts Collection of Primitive African Art was the subject of the first exhibition of the projected Harlem Museum of African Art, which was held from February 7 to March 5, 1927. Falling between the Alfred Stieglitz and Marius de Zayas gallery exhibitions of the teens and early twenties, the Brooklyn Museum's exhibition *Primitive Negro Art* (1923), and the Museum of Modern Art's *African Negro Art* (1935), the collection offered a different model for the appreciation of crafted objects from Africa. Had it come to fruition, the Harlem Museum of African Art would have been the first in the United States devoted solely to the subject, predating the Museum of African Art (1964), now the National Museum of African Art, by almost forty years.

The collection's name comes from its genesis. In the mid 1920s, Alain Locke, African-American philosopher of the Harlem Renaissance, and Edith J. R. Isaacs, editor of the influential journal *Theatre Arts Monthly*, developed the idea of the Harlem Museum. For the Harlem Renaissance, that flowering of African-American literature, theater, music, and art in the 1920s, an institution that would link the self-styled New Negroes to their ancestors in Africa was entirely in keeping with the era's zeitgeist. To that end, in the summer of 1926, Locke and Isaacs traveled separately in Europe, scouting for collections of African art to purchase. Isaacs discovered the Blondiau Collection in Brussels. Raoul Blondiau, a Belgian collector, had amassed about 1,000 pieces over the course of the first decades of the twentieth century. His price was 200,000 Belgian francs, about $5,700. Mrs. Isaacs was to pay for the entire lot, after which the museum would purchase half as its starter. By the time of the 1929 stock market crash, Locke had not raised the money and the collection was eventually dispersed.[1]



FIG. 51: Unnumbered plate by Raoul Blondiau featuring a *nkisi* power figure, Songye, Eki, or Ilande group, Democratic Republic of the Congo. 19th– early 20th century.

© The Metropolitan Museum of Art. This work, now in the Arts and Artifacts Division of the Schomburg Collections, New York Public Library, is seen illustrated on the catalogue cover of Chicago's *The Negro in Art Week* exhibition, at left.

FIG. 51 : Planche non numérotée par Raoul Blondiau illustrant une figure de pouvoir *nkisi*, Songye, groupe Eki ou Ilande, République démocratique du Congo. XIXe - début XXe siècle.

© The Metropolitan Museum of Art, New York. On retrouve cette œuvre, conservée aujourd'hui dans l'Arts and Artifacts Division of the Schomburg Collections, de la New York Public Library, illustrée sur la couverture du catalogue de l'exposition de Chicago *The Negro in Art Week* (ci-contre).

La collection Blondiau-Theatre Arts d'art primitif africain

Par Helen M. Shannon

L'exposition de la Blondiau-Theatre Arts Collection of Primitive African Art figure parmi les événements dévolus à l'art africain qui virent le jour à New York au cours des premières décennies du XXe siècle. Présentée du 7 février au 5 mars 1927, elle s'inscrivit dans la continuité des manifestations organisées dans les galeries d'Alfred Stieglitz et de Marius de Zayas dans les années 1910 et le début des années 1920, et de *Primitive Negro Art* au Brooklyn Museum, en 1923. Elle précéda *African Negro Art* inaugurée en 1935 au Museum of Modern Art. La Blondiau-Theatre Arts Collection of Primitive African Art, dont la renommée tient aux nouveaux critères d'appréciation de l'art africain qu'elle contribua à établir, avait été conçue pour devenir la première exposition du Harlem Museum of African Art ; une institution qui, si elle avait vu le jour, aurait été le premier établissement entièrement dédié à l'art africain aux États-Unis, devançant ainsi de près de quarante ans l'ouverture en 1964 du Museum of African Art, aujourd'hui connu sous le nom de National Museum of African Art.

La collection doit son nom à sa genèse. Au milieu des années 1920, Alain Locke, philosophe afro-américain de la Harlem Renaissance et Edith J.R. Isaacs, éditeur du journal influent *Theatre Arts Monthly*, eurent l'idée du Harlem Museum. Pour cette éclosion de littérature, théâtre, musique et d'arts plastiques afro-américains que fut, dans les années 1920, la Harlem Renaissance, une exposition mettant en rapport les Nouveaux Nègres, comme ils se désignaient eux-mêmes, et leurs ancêtres africains semblait des plus prometteuses.

Durant l'été 1926, ils voyagèrent séparément en Europe pour visiter des collections et réaliser des acquisitions. C'est ainsi qu'Isaacs découvrit la collection Blondiau à Bruxelles. Raoul Blondiau, collectionneur belge, avait rassemblé quelque mille pièces dans les premières décennies du XXe siècle. Il en voulait environ deux cent mille francs belges,



FIG. 52: Head-shaped cup, *mbwoong ntey*. Kuba, Democratic Republic of the Congo. 19th–early 20th century (before 1926).
Wood.
H: 8 1/8 in.
Howard University Gallery of Art, Washington, D.C.
Photo: James K. Pleasant.

FIG. 52 : Coupe céphalomorphe *mbwoong ntey*, Kuba, République démocratique du Congo. XIX[e] - début XX[e] siècle (avant 1926).
Bois.
H. : 20,6 cm.
Howard University Gallery of Art, Washington, D.C.
Photo : James K. Pleasant.

FIG. 53: Female face mask, *ngady mwaash*. Kuba, Democratic Republic of the Congo. 19th–early 20th century (before 1926).
Wood, pigment, raffia textile, cowrie shell.
13 x 10 1/4 in.
Art and Artifacts Division of the Schomburg Collections, New York Public Library AF.27.001.44.
© Art and Artifacts Division, Schomburg Center for Research in Black Culture, The New York Public Library.

FIG. 53 : Masque facial féminin *ngady mwaash*, Kuba, République démocratique du Congo. XIX[e] - début XX[e] siècle (avant 1926).
Bois, pigments, raphia, textile, cauris.
33 x 26 cm
Art and Artifacts Division of the Schomburg Collections, New York Public Library AF.27.001.44
© Art and Artifacts Division, Schomburg Center for Research in Black Culture, The New York Public Library.

Their inaugural installation was held at The New Art Circle, the 57th Street branch of the galleries that had been established by J. B. Neumann in Berlin and Munich. In New York he was showing European (primarily German) and American modernists. Neumann stated the exhibition had drawn 5,000 visitors.[2] Its catalogue arranges the 500 works with the Western hierarchy of the fine and decorative arts, starting with fifteen masks, forty-one *fetiches* (a term commonly used at the time for freestanding figures), and twenty-five miniature masks and *fetiches.* The anthropomorphic and zoomorphic sculpture prized by the modernist avant-garde comprised less than fifteen percent of the total. The rest consisted of cups, boxes, drinking horns, staffs, scepters, headrests, musical instruments, household utensils, hunting whistles, personal implements, jewelry, and pottery from a variety of cultures in the Congo. Perhaps this disjunction between the Belgian collection so dominated by the "decorative arts" and the modernists' infatuation with the protean abstractions of the face and body in African sculpture was one factor that contributed to its having faded from memory.

From late 1927 through at least 1929, an exhibition of part of the collection traveled to the Art Institute of Chicago (fig. 50); the Memorial Art Gallery in Rochester, New York; the Albright Gallery in Buffalo, New York; and the Milwau-

soit quatre mille quatre cents euros à peu de chose près. Edith Issacs accepta de payer pour le lot entier bien qu'il fût prévu que le musée en achète la moitié pour commencer. Au moment du krach boursier de 1929, Locke n'avait pas réuni assez de fonds pour garantir cette acquisition et la collection finit par être dispersée[1].

La première exposition se tint au New Art Circle, sur la 57[e] rue, une succursale des galeries établies par J.B. Neumann à Berlin et Munich. Ce dernier présentait à New York des artistes d'avant-garde américains et européens, essentiellement allemands. Neumann estima la fréquentation du public à près de cinq mille visiteurs[2]. Le catalogue de l'exposition présentait cinq cents œuvres, organisées selon les critères occidentaux des beaux-arts et des arts décoratifs. Venaient d'abord quinze masques, puis quarante et un *fétiches* (un terme fréquemment utilisé pour désigner des sculptures sur pied) et vingt-cinq masques miniatures et petits *fétiches*. La sculpture anthropomorphe et animalière, tant prisée par l'avant-garde, ne représentait que quinze pour cent du total. Parmi les autres objets figuraient des tasses, boîtes, cornes à boire, bâtons, sceptres, coiffes, appuis-nuque, instruments de musique, ustensiles domestiques, sifflets de chasse, outils personnels, bijoux et poteries provenant d'une variété de groupes ethniques du Congo. Peut-être que ce clivage entre la nature de la collection belge, marquée par l'abondance de pièces pouvant être perçues comme des " arts décoratifs ", et l'engouement des artistes modernes pour les abstractions changeantes du visage et du corps dans la sculpture africaine contribua à faire sombrer la collection dans l'oubli.

Une partie de la collection fut présentée successivement, de la fin 1927 à 1929 au moins, à l'Art Institute de Chicago (fig. 50), la Memorial Art Gallery à Rochester, New York, l'Albright Gallery à Buffalo, New York, et au Milwaukee Art Institute, Wisconsin. Au printemps 1928, la collection fut également montrée dans plusieurs universités historiquement noires, notamment le Hampton Institute, la Fisk University et la Howard University. Certains objets pouvaient aussi être vus sous forme d'exposition permanente à la bibliothèque de la 135[e] rue à Harlem. C'était peut-être la première fois qu'un grand nombre de visiteurs pouvait contempler de l'art africain autrement que dans le cadre d'un musée ethnographique.

L'événement fut chroniqué dans des journaux – *The New York Times* et *The New York Sun* –, des magazines nationaux – *The New Republic* et *The Nation* –, des revues d'art – *The Arts*–, et des publications afro-américaines – *Opportunity* et le *Chicago Defender*. Les personnalités qui acquirent des pièces de la collection Blondiau furent nombreuses. Parmi elles figuraient les chanteurs afro-américains





FIG. 54: Element from a reliquary ensemble. Kota, Gabon. 19th–early 20th century (before 1926).

Wood, brass, copper.
22 1/16 x 10 5/8 x 1 3/16 in.
Art and Artifacts Division of the Schomburg Collections, New York Public Library
AF.27.001.59.
© Art and Artifacts Division, Schomburg Center for Research in Black Culture, The New York Public Library.

FIG. 54 : Figure de reliquaire, Kota, Gabon. XIXe - début XXe siècle (avant 1926).

Bois, laiton, cuivre.
56 x 27 x 3 cm.
Art and Artifacts Division of the Schomburg Collections, New York Public Library
AF.27.001.59.
© Art and Artifacts Division, Schomburg Center for Research in Black Culture, The New York Public Library.

kee Art Institute. In the spring of 1928, the collection was presented at several historically black colleges, including Hampton Institute, Fisk University, and Howard University. Objects were also on continuous view at Harlem's 135th Street Branch Library. This may have been the first exposure that many visitors had to African art and almost certainly the first outside the setting of an ethnographic museum.

Reviews appeared in newspapers—*The New York Times* and *The New York Sun;* national magazines—*The New Republic* and *The Nation;* arts journals—*The Arts;* and black publications—*Opportunity* and the *Chicago Defender.* Buyers from the Blondiau Collection included the included the African-American singers Roland Hayes and Paul Robeson. Both Mrs. Isaacs and Charlotte Osgood Mason, self-described "godmother" of the Harlem Renaissance, donated pieces to historically black colleges. J. B. Neumann himself and the artists Miguel Covarrubias and Marius de Zayas acquired works, as did the future ballet impresario Lincoln Kirstein, then just a Harvard undergraduate. At his death in 1954, Alain Locke left his own pieces to Howard University (fig. 52).

But this physical dispersal was not the only explanation for the disappearance of the Blondiau Collection from the study of African art. Locke's intellectual approach to the work followed neither the modernists' interest in abstraction nor the ethnographer's focus on documentation. He wrote, "[I]t is as legitimate a modern use of African art to promote it [. . .] as a stimulus to the development of Negro art as to promote it as a side exhibit to modernist painting."[3] His was a New York modernism of another type, a Harlem Renaissance claim to African art as the ancestral legacy of the New Negro of the 1920s.

NOTES

1. Letters between Locke and Isaacs among Alain Locke's papers now in the Moorland-Spingarn Research Center at the Howard University, Washington, DC.
2. Neumann to Max Beckmann in Bealle, Penny, "J.B. Neumann and the Introduction of Modern German Art to New York, 1923–1933," *Archives of American Art Journal* 29/1-2 (1989), p. 8.
3. Alain Locke, Letter to the editor, *The Nation* (March 16, 1927), p. 290.

BIBLIOGRAPHY / BIBLIOGRAPHIE

"Blondiau-Theatre Arts Collection of Primitive African Art," *Theatre Arts Monthly;* New York, 1927.

Shannon, Helen M. *From "African Savages" to "Ancestral Legacy": Race and Cultural Nationalism in the American Modernist Reception of African Art*. PhD dis., Columbia University, 1999.



FIG. 55: Malvin Gray Johnson (1896–1934), *Negro Masks*, 1932.
Oil on canvas.
20 x 18 in.
Collection of Hampton University Museum, Hampton, VA (67.281).

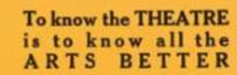
FIG 55 : Malvin Gray Johnson (1896 – 1934), *Masques nègres*, 1932.
Huile sur toile.
50,8 x 45,72 cm.
Collection de l'Hampton University Museum, Hampton, VA (67.281).

Roland Hayes et Paul Robeson. Quant à Edith Isaacs et Charlotte Osgood Mason, proclamée « marraine » de la Harlem Renaissance, elles firent des donations d'objets à des universités fréquentées par des Noirs. Les noms de J.B. Neumann lui-même et des artistes Miguel Covarrubias et Marius de Zayas doivent également être ajoutés à la liste, tout comme celui de Lincoln Kirstein, célèbre agent artistique de ballets qui n'était alors qu'un simple étudiant à Harvard. Pour sa part, Alain Locke légua ses objets à la Howard University à sa mort, en 1954 (fig. 52).

Cette dispersion physique n'explique pas, à elle seule, que la collection Blondiau n'ait pas été davantage étudiée dans le cadre de recherches africanistes. L'approche intellectuelle de Locke y fut pour beaucoup. S'écartant de l'intérêt pour l'abstraction des artistes d'avant-garde et négligeant l'obsession des ethnographes pour la documentation, Locke en vint à écrire : « Il est tout aussi moderne de promouvoir l'art africain [...] pour sa capacité à stimuler le développement de l'art Noir que de le promouvoir en tant que pendant à la peinture moderne. »[3] La modernité de Locke était d'une toute autre nature que celle qui prédominait à New York dans les cercles artistiques ; une revendication de l'art africain comme héritage du New Negro des années 1920 proclamée par la Harlem Renaissance.

NOTES

1. Les lettres de Locke et Isaacs se trouvent dans les documents d'Alain Locke dans le Moorland-Spingarn Research Center à la Howard University, Washington, DC.
2. Neumann à Max Beckmann dans Bealle, Penny, « J.B. Neumann and the Introduction of Modern German Art to New York, 1923-1933 », *Archives of American Art Journal* 29/1-2, 1989, p. 8.
3. Alain Locke, « Lettre au directeur », *The Nation*, 16 mars 1927, p. 290.



To know the THEATRE
is to know all the
ARTS BETTER



FIND, if you can, another Art than the Theatre which includes painting, sculpture, design, costume, music, the dance, poetry, pathos, humor, tragedy—the summing up of life and the history of life.

THEATRE ARTS MONTHLY is the standard authority and guide on the art, technique, the personalities and the practical work of the theatre in every civilized country. To read it is to know all the arts better.

The subscription is only $4.00 a year—(Foreign $4.50)—single copies 50c.

THEATRE ARTS MONTHLY
119 WEST 57th STREET NEW YORK

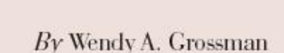


February 7th
March 5th
at
The NEW ART CIRCLE
NEW YORK CITY
EXHIBITION

FIG. 56: Two back pages of the exhibition catalogue *Blondiau-Theatre Arts Collection of Primitive African Art.*
© The Metropolitan Museum of Art, New York.

FIG. 56 : Deux pages de fin du catalogue de l'exposition *Blondiau-Theatre Arts Collection of Primitive African art.*
© The Metropolitan Museum of Art, New York.

African Art and the Photographic Image:



Shaping the Taste for the Modern

FIG. 57: Alfred Stieglitz (1864–1946), *Georgia O'Keeffe*, c. 1918–19.
Palladium print.
4 7/16 x 3 1/2 in.
John and Lisa Pritzker Collection.
Courtesy Ruth-Catone.
© Georgia O'Keeffe Museum/Artists Rights Society, New York

FIG. 57 : Alfred Stieglitz (1864 – 1946), *Georgia O'Keeffe*, vers 1918-19.
Tirage au palladium.
11,27 x 8,89 cm.
Collection John et Lisa Pritzker.
Avec l'aimable autorisation de Ruth-Catone.
© Georgia O'Keeffe Museum/Artists Rights Society, New York



FIG. 58: Spoon. Bete, We or Dan, Côte d'Ivoire. 19th–early 20th century (before 1914).
Wood.
7 3/8 x 2 1/16 x 1 7/8 in.
Collection of Juan and Anna Marie Hamilton.
Courtesy Department of Image Collections, National Gallery of Art Library, Washington, DC.

FIG. 58 : Cuillère, Bété, Wé ou Dan, Côte d'Ivoire. XIXe - début du XXe siècle (avant 1914).
Bois.
18,7 x 5,2 x 4,8 cm.
Collection Juan et Anna Marie Hamilton.
Avec l'aimable autorisation du Department of Image Collections, National Gallery of Art Library, Washington, DC.

L'art africain et l'image photographique :

façonner le goût pour la modernité

Par Wendy A. Grossman



FIG. 59: Alfred Stieglitz (1864–1946), *Georgia O'Keeffe with Matisse Sculpture*, 1921.

Palladium print. 9 5/8 x 7 9/16 in.
The Metropolitan Museum of Art, Gift of Georgia O'Keeffe, through the generosity of The Georgia O'Keeffe Foundation and Jennifer and Joseph Duke, 1997 (1997.61.64). © The Metropolitan Museum of Art, New York.

FIG. 59 : Alfred Stieglitz (1864 – 1946), *Georgia O'Keeffe avec la sculpture de Matisse*, 1921.

Tirage au palladium. 24,4 x 19,2 cm.
The Metropolitan Museum of Art, donation de Georgia O'Keeffe, grâce à la générosité de la fondation Georgia O'Keeffe et de Jennifer et Joseph Duke, 1997 (1997.61.64).
© The Metropolitan Museum of Art, New York.

FIG. 60: Henri Matisse (1869–1954), *Female Torso*, 1906 (cast c. 1908).

Bronze. 2/10. 9 1/8 x 4 x 3 in.
The Metropolitan Museum of Art, Alfred Stieglitz Collection, 1949 (49.70.222).
© 2012 Succession H. Matisse / Artists Rights Society (ARS), New York.

FIG. 60 : Henri Matisse (1869 – 1954), *Torse féminin*, 1906 (fonte vers 1908).

Bronze. 2/10. 23,2 x 10,2 x 7,6 cm.
The Metropolitan Museum of Art, Collection Alfred Stieglitz, 1949 (49.70.222).
© 2012 Succession H. Matisse / Artists Rights Society (ARS), New York.



A year after the Armory show rocked the New York art scene, a 1914 exhibition of African art at Alfred Stieglitz's 291 gallery provided another watershed moment for modern art in America. Stieglitz—widely considered the father of modern photography—founded the gallery in 1905 to elevate the status of photography to a fine art. He soon expanded its repertoire to also introduce some of the most avant-garde European artists of the time to an American audience. The 1914 exhibition, which took place in the Little Galleries of the Photo-Secession (as 291 was officially called) and Stieglitz's now iconic photograph of its installation, positioned African art within this pioneering framework. Those objects thus became tied not only to vanguard artistic practice but also implicitly linked to the legitimization of photography as a modernist art form.

Indeed, African art and photography became fundamentally intertwined within the dynamics of American and European modernism, as reflected in the sampling of photographic works featured in *African Art, New York, and*

Un an après que l'*Armory Show* eut ébranlé la scène artistique de New York, l'exposition d'art africain organisée en 1914 à la galerie 291 d'Alfred Stieglitz constitua un autre moment-clef dans le développement de l'art moderne aux États-Unis. Stieglitz – considéré comme le père de la photographie moderne – avait fondé la galerie en 1905 avec l'objectif d'élever la photographie au rang d'art plastique. Rapidement, il élargit son domaine de compétence pour présenter au public américain les plus grands noms de l'avant-garde européenne. L'exposition de 1914, célébrée aux Little Galleries of the Photo-Secession, nom officiel de la galerie 291, et la photographie désormais iconique de Stieglitz de l'accrochage situèrent l'art africain au cœur de ce contexte novateur. Les objets présentés furent de ce fait associés non seulement à la pratique artistique d'avant-garde, mais aussi, implicitement, à la reconnaissance de la photographie en tant que forme d'art moderne.

En effet, les rapprochements entre l'art africain et la photographie devinrent récurrents dans le domaine de l'avant-garde, tant européenne qu'américaine, comme en attestent les œuvres photographiques présentées dans l'exposition *African Art, New York, and the Avant-Garde*. L'engagement de la photographie auprès de la sculpture africaine et l'exploration des idées propres à l'avant-garde à travers l'objectif de l'appareil photographique se traduisirent par des formes d'expression nouvelles, empreintes de toutes les contradictions liées à la période coloniale. Inspiré par sa découverte particulière de l'art africain, Stieglitz créa des photographies qui illustrent la vision romantique et érotique avec laquelle il



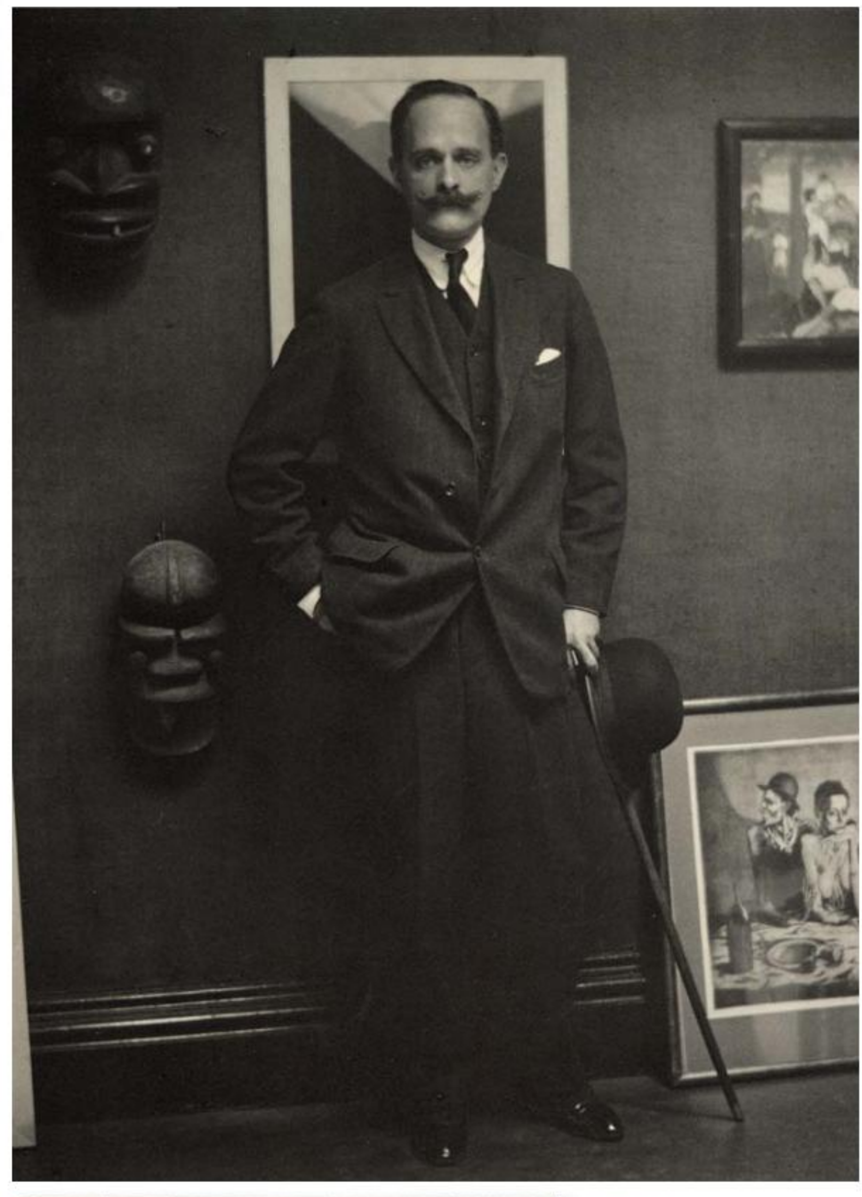


FIG. 61: Alfred Stieglitz (1864–1946), *Marius de Zayas*, 1915.
Platinum print.
9 5/8 x 7 5/8 in.
National Gallery of Art, Washington, Alfred Stieglitz Collection, 1949 (1949.3.346).
Image courtesy of the National Gallery of Art, Washington.

FIG. 61 : Alfred Stieglitz (1864 – 1946), *Marius de Zayas*, 1915.
Tirage platine.
24,5 x 19,4 cm.
National Gallery of Art, Washington, Collection Alfred Stieglitz, 1949 (1949.3.346).
Avec l'aimable autorisation de la National Gallery of Art, Washington.

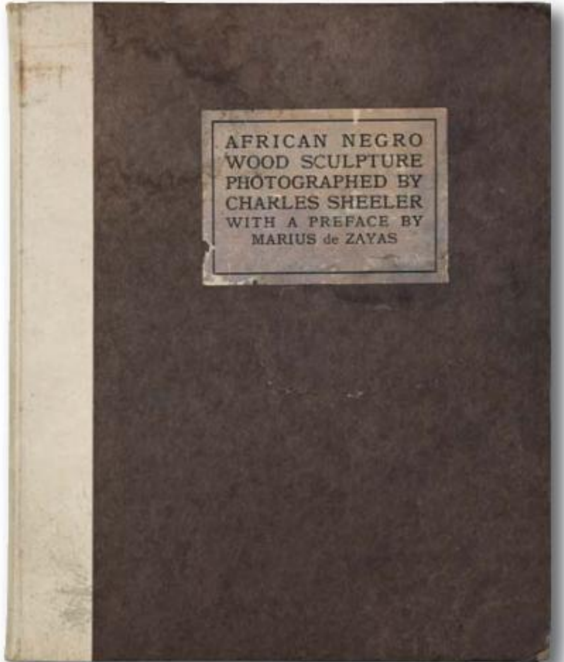


FIG. 62: Charles Sheeler (1883-1965), cover of Marius de Zayas's personal copy of *African Negro Wood Sculpture*, 1918.

Photo: Claudio del Campo.

FIG. 62 : Charles Sheeler (1883-1965), couverture de l'exemplaire personnel de Marius de Zayas d'*African Negro Wood Sculpture*, 1918.

Photo : Claudio del Campo.

the Avant-Garde. The photographic engagement with African sculpture and the accompanying exploration of ideas of modernism through the camera lens led to innovative forms of expression, fraught with all the contradictions inherent to the colonial age. Stieglitz himself was inspired by his encounter with African art, creating photographs that illustrate the romanticized and eroticized perspective with which he approached his subject matter (figs. 57 & 59). Like the work of other photographers who followed in his footsteps, his photographs present African objects with complete disregard for conventions of ethnographic photography and to hierarchies of art/artifact.

For example, a few years apart, O'Keeffe posed for Stieglitz holding first an anthropomorphic spoon from Côte d'Ivoire (fig. 57) and then Henri Matisse's *Female Torso* (fig. 59). While one might initially be struck by similarities in the photographic compositions, the most significant difference—O'Keeffe's state of dress or undress—is telling. Unlike the manner in which Matisse's sculpture is employed in one image, the association of the African object with a bare-breasted O'Keeffe infuses the other photograph with an erotic charge. Beyond this notable difference in treatment, the African spoon and the bronze sculpture by one of the most admired modern artists appear to share an aesthetic value in the photographer's eyes. Such visual associations were instrumental in changing the appreciation of African objects from artifacts into works of fine art.

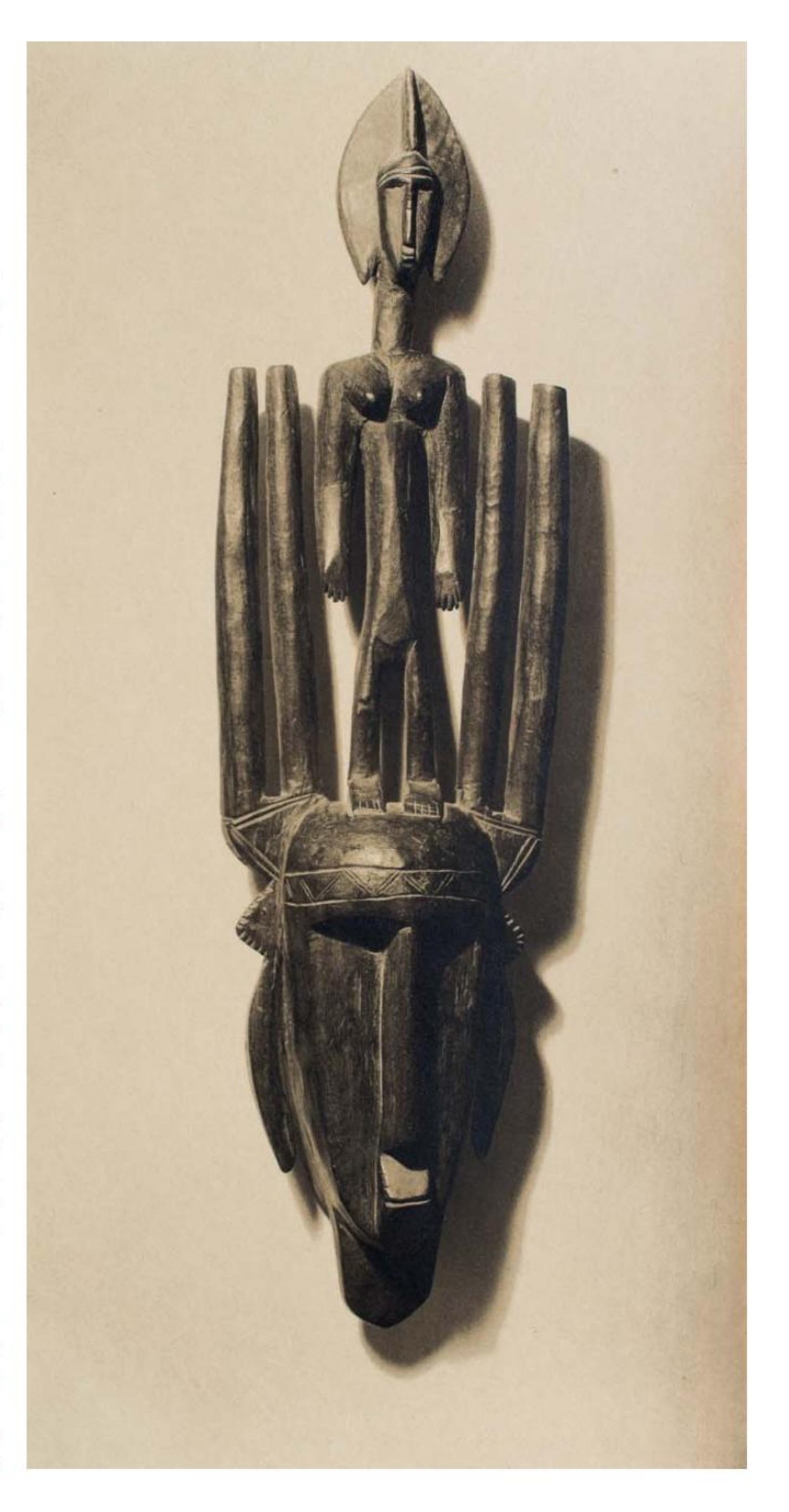
Stieglitz's 1915 portrait of the Mexican-born critic, caricaturist, and art dealer Marius de Zayas—who was instrumental in organizing the African art exhibition at 291 the previous year—perhaps best encapsulates the matrix of collectors, dealers, and photographers pivotal in the process through which African objects became the stuff of modern art (fig. 61). As illustrated in Stieglitz's portrait of his collaborator standing in his newly opened Modern Gallery flanked by African masks on one side and contemporary European art on the other, de Zayas was one of the first dealers to recognize the potential role of photography at the intersection of African and modern art. His collaboration in 1918 with the photographer Charles Sheeler led to the production of *African Negro Wood Sculpture*, a deluxe limited-edition album in which

FIG. 63: Charles Sheeler (1883–1965), plate XVI from the portfolio *African Negro Wood Sculpture*, featuring a Bamana mask from Mali, 1918.

Photo: Claudio del Campo.
The edition of the portfolio presented in the exhibition is from the James J. Ross Collection.

FIG. 63 : Charles Sheeler (1883-1965), planche XVI du portfolio *African Negro Wood Sculpture*, représentant un masque Bamana du Mali, 1918.

Photo : Claudio del Campo.
L'édition du portfolio présentée dans l'exposition provient de la collection James J. Ross.



approchait habituellement ses sujets d'étude (fig. 57 et 59). À l'instar du travail d'autres photographes qui suivirent ses pas, ses clichés présentent les objets africains sans se soucier nullement des conventions de la photographie ethnographique ou de la dichotomie art/objet.

Par exemple, O'Keeffe posa pour Stieglitz, à quelques années d'écart, tenant une cuillère anthropomorphe de Côte d'Ivoire (fig. 57), puis le *Torse féminin* d'Henri Matisse (fig. 59). Alors que de nombreuses similarités sautent aux yeux, la différence la plus significative —le dénuement d'O'Keeffe— est très révélatrice. Contrairement à la façon dont la sculpture de Matisse est utilisée sur l'une des deux images, l'association de la pièce africaine à la poitrine nue d'O'Keeffe confère à cette seconde image une charge érotique. Outre cette différence dans le traitement, la cuillère africaine et la sculpture en bronze, œuvre d'un des artistes modernes les plus admirés, semblent partager la même valeur artistique aux yeux du photographe. De telles associations visuelles furent décisives dans l'évolution de l'appréciation des objets d'art africain et leur reconnaissance en tant qu'œuvres d'art.

Réalisé en 1915, le portrait du critique, caricaturiste et galeriste mexicain Marius de Zayas – qui joua un rôle-clef dans l'organisation de l'exposition à la 291 l'année précédente – est, à bien des égards, l'une des œuvres mettant le mieux en lumière le milieu où gravitaient les collectionneurs, marchands et photographes à qui l'on doit l'affirmation de l'art africain comme source de l'art moderne (fig. 61). Le portrait que Stieglitz prit de son collaborateur dans la Modern Gallery, nouvellement inaugurée, présente ce dernier, flanqué de masques africains d'un côté et d'œuvres des avant-gardes européennes de l'autre, soulignant ainsi sa qualité de pionnier dans la reconnaissance du rôle important que pouvait assumer la photographie à la croisée de l'art africain et de l'art moderne. Cette conviction intime de Marius de Zayas se concrétisa dans *African Negro Wood Sculpture*, un album luxueux au tirage limité réalisé en 1918 en collaboration avec le photographe Charles Sheeler, dont le travail s'orientait vers la découverte de formes abstraites dans ce qui l'entourait et ce, particulièrement, dans les objets africains (fig. 63). Ces photographies, tout comme d'autres qu'il créa à cette époque, doivent être comprises

Sheeler realized his efforts to discover abstract forms in the world around him through the employment of African objects (fig. 63). In these and other photographs he created in this period, Sheeler produced images that argued for the modernity of both the medium and the African objects rendered. Subsequently, it would be the African art collectors Walter and Louise Arensberg, John Quinn, and Morton Schamberg who propelled Sheeler's further efforts in such endeavors.

comme des plaidoyers en faveur de la modernité du moyen d'expression – la photographie – et de son sujet : les œuvres d'art africain. Cette démarche fut soutenue par des collectionneurs tels Walter et Louise Arensberg, John Quinn et Morton Schamberg qui poussèrent Sheeler à poursuivre ses recherches dans cette voie.

Celle-ci ne fut pas la seule collaboration entre collectionneurs et photographes qui aboutit à un nombre de travaux convaincants où la relation symbiotique entre l'objet et l'image photographique s'imposait comme une évidence. Prenons pour seule preuve, par exemple, le portrait attachant du peintre Max Weber (fig. 64), réalisé aux alentours de 1916 par Clara Sipprell, dans lequel un objet africain de la collection de l'artiste se révèle être un élément essentiel de la composition. Quand bien même Weber n'était pas véritablement un collectionneur d'art africain, l'objet yaka qu'il tient à la main dans le portrait de Sipprell – acheté à titre exceptionnel lors de ses études de peinture à Paris entre 1905 et 1909 – synthétise à lui seul le goût de l'avant-garde. Weber rapporta à New York la ferveur qu'avait suscitée en lui l'art africain à Paris et joua un rôle majeur en encourageant très tôt l'intérêt pour ces formes dans le cercle Stieglitz. Il enseigna plus tard la théorie de l'art et le design à la Clarence White School of Photography à New York entre 1914 et 1918, où étudiait Sipprell qui, tout comme d'autres étudiants, le prit pour modèle. Aussi bien par son sujet que par le style de l'exécution, le portrait de Sipprell reflète le flou artistique empreint de nostalgie préconisé par l'école, s'inscrivant dans une pratique pictorialiste.

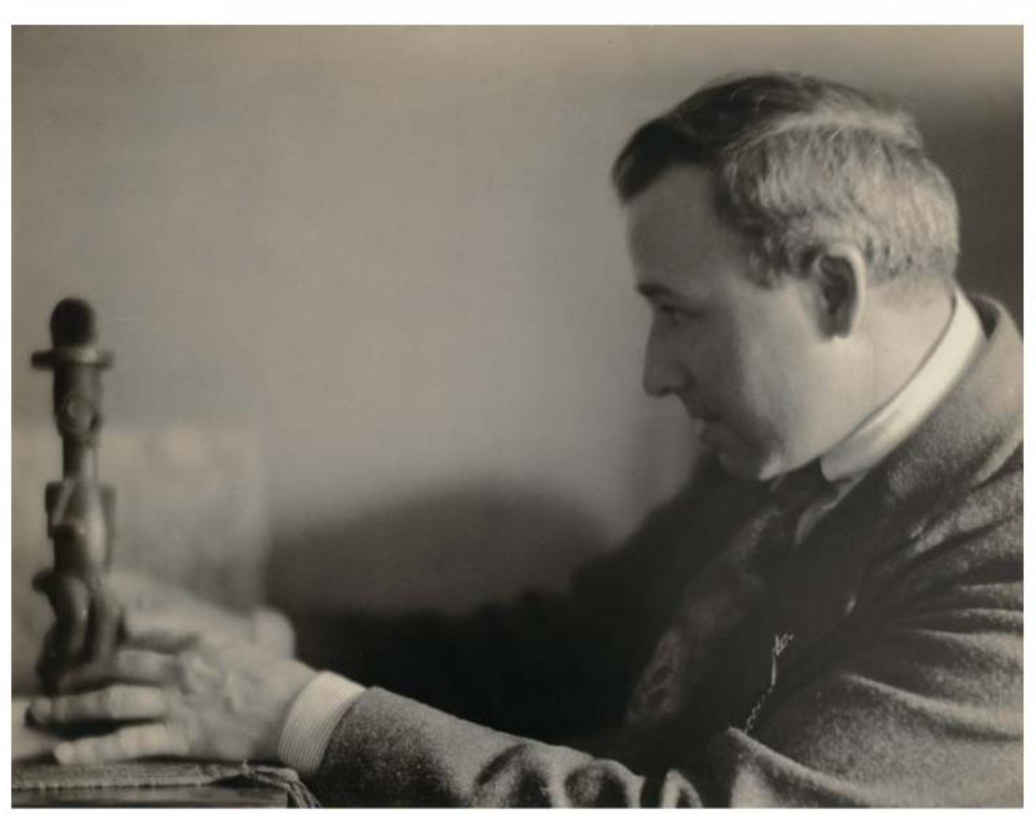


FIG. 64: Clara E. Sipprell (1885–1975), *Portrait of Max Weber*, c. 1916.
Gelatin silver print.
3 7/8 x 9 3/8 in.
Museum of Fine Arts, Boston. Museum purchase with funds donated by Hope and Charles Hare and Kyle and Thomas Einhorn (2005.301).
© 2012 Museum of Fine Arts, Boston.

FIG. 64 : Clara E. Sipprell (1885 – 1975), *Portrait de Max Weber*, vers 1916.
Épreuve gélation-argentique.
18,7 x 23,8 cm.
Museum of Fine Arts, Boston. Achat du musée grâce aux fonds donnés par Hope et Charles Hare et Kyle et Thomas Einhorn (2005.301).
© 2012 Museum of Fine Arts, Boston.

Similar collaborations between other collectors and photographers resulted in a number of compelling works in this medium wherein the symbiotic relationship between object and photographic image would again become evident. An African object from the collection of the artist Max Weber, for example, provided a key compositional element in Clara Sipprell's c. 1916 sympathetic portrayal of the painter (fig. 64). While Weber was not a collector of African art per se—the Yaka figure he acquired while studying painting in Paris between 1905 and 1909 being an exception—this object functioned as emblematic of modernist taste in Sipprell's portrait. Weber brought back to New York the enthusiasm for African art he gained in Paris and became instrumental in fostering an early appreciation for these forms in the Stieglitz circle. He later taught art theory and design at the Clarence White School of Photography in New York City between 1914 and 1918, where Sipprell was among the many students who found occasion to use him as their model. In style and content, her portrait is reflective of the nostalgic soft-focus, pictorialist practice advocated by the school.

À l'instar de la figurine yaka, une coupe kuba issue de la collection d'art africain d'Alain Locke occupe une place d'exception dans le portrait de 1930 de l'artiste et illustrateur James Lesesne Wells, dû au photographe de la Harlem Renaissance James Latimer Allen (fig. 65). En effet, le traitement réservé à l'œuvre, tant du point de vue du thème que de la composition de l'image, permet de suggérer l'existence d'un rapport symbolique entre l'objet et Wells, dont la propre création témoignait souvent de l'influence de l'art africain. La photographie d'Allen apparaît comme une mise en image des idées de Locke, engagé dans la revendication de l'art africain comme un héritage ancestral devant permettre aux Afro-américains de se réapproprier leur patrimoine culturel, et comme un outil idéologique puissant.

Fait remarquable par ailleurs, la photographie d'Allen est composée comme le portrait pris par Sipprell de Weber tenant une sculpture africaine. Dans les deux images, le sujet

Similarly, a Kuba drinking vessel that Alain Locke provided from his collection of African art figures prominently in the Harlem Renaissance photographer James Latimer Allen's c. 1930 portrait of the graphic artist James Lesesne Wells (fig. 65). The sculpture functions in this image thematically and compositionally to convey a symbolic relationship between the object and the artist, whose own graphic work often demonstrated the influence of African art. Allen's photograph thus renders in visual terms Locke's promotion of the ancestral legacy of African art as a vehicle for African-Americans to reclaim their cultural heritage and as an empowering ideological tool.

Notably, Allen's photograph is composed in a manner analogous to Sipprell's portrait of Weber holding an African sculpture. In both images, subject and object are situated at opposite ends of the picture frame, set within an austere, shallow space against a neutral background with the artist photographed in profile. However, despite the fact that Allen's and Sipprell's photographs also share the use of conventional pictorialist devices—diffused lighting, soft focus, intimate setting, and toned print—significant points of divergence between the images reveal the manner in which photographic meaning is constructed within specific rhetorical contexts.

While both photographs operate within the overlay of modernist appropriations of African art, they each employ varying photographic techniques such as vantage point and format to convey different meanings. These differences function here on more than merely a formal level. Placed within a vertical frame, Wells and the Kuba vessel acquire an affinity through their proximity to each other and to the camera lens. Unlike Weber, who holds the Yaka figure at arm's length across the width of the horizontal picture frame, Wells draws the Kuba vessel into a far more intimate dialogue, reinforced by constructs of the vertical format and diagonal composition. Moreover, the relative symbolic significance the African objects hold in the respective compositions is evident in the contrasting manner in which they are rendered: hazy and remote in Sipprell's photograph versus distinct and accessible in Allen's.

Locke again provided the African objects for a set of twenty-six signed and mounted prints by the little-known photographer Marjorie Griffiths found in Locke's personal archives (fig. 66). As de facto staff photographer for the Harmon Foundation—a philanthropic organization that played a prominent role in supporting activities of African-American artists and writers in the 1920s and '30s—Griffiths documented activities of those artists. In her photographs featuring African objects, she approached them with an eye for creating compositionally balanced still lifes, employing an assortment of textiles and other utilitarian ob-

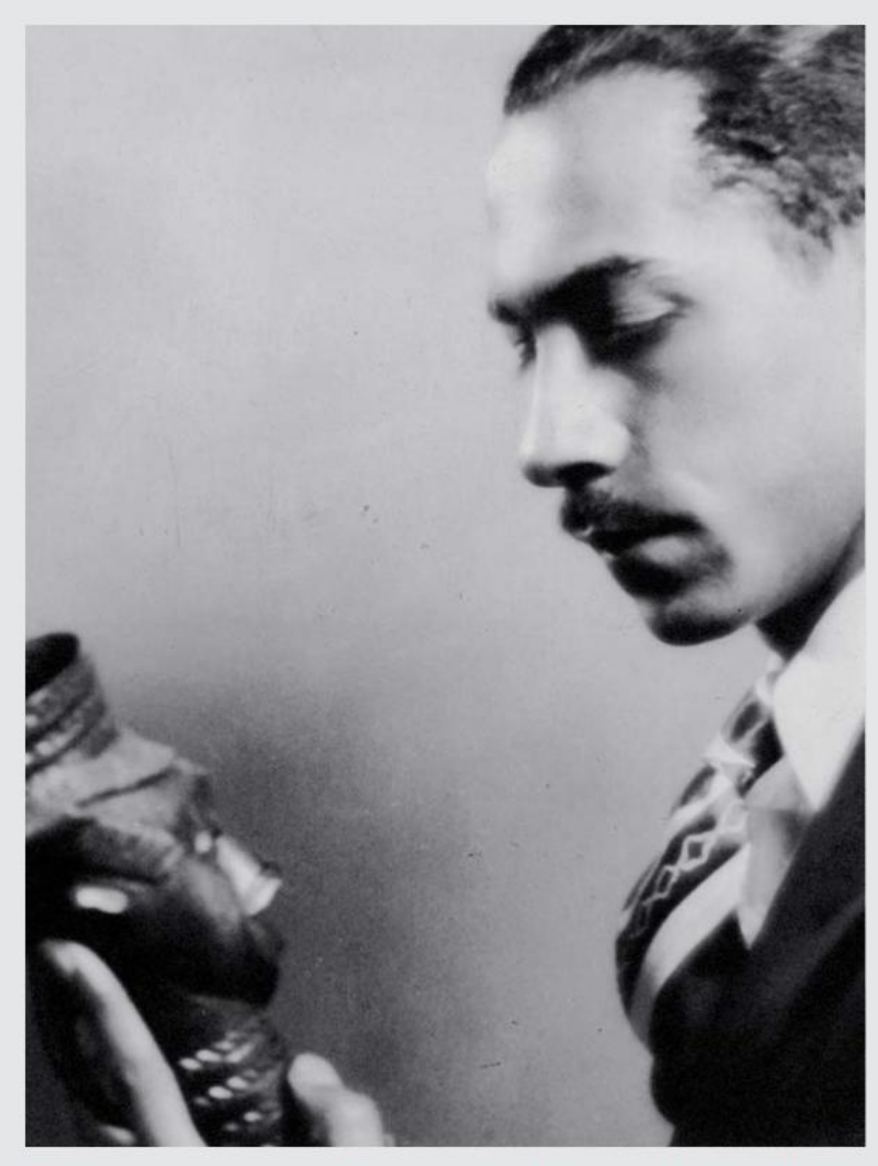


FIG. 65: James Latimer Allen (1907–1977), *Portrait of James Lesesne Wells*, c. 1930.
Gelatin silver print, sepia toned.
12 1/2 x 9 1/2 in.
Papers of Alain Locke, Moorland-Springarn Research Center, Howard University.

FIG. 65 : James Latimer Allen (1907 – 1977), *Portrait de James Lesesne Wells*, vers 1930.
Tirage argentique, tons sépia.
31,75 x 24,13 cm.
Archives Alain Locke, Moorland-Springarn Research Center, Howard University.

et l'objet occupent les bords opposés du cadrage. De même, les artistes, portraiturés de profil, sont mis en scène dans un espace austère et sans profondeur offrant un fond neutre. Bien que les photographies d'Allen et de Sipprell partagent le respect des conventions pictorialistes – éclairage diffus, flou artistique, mise en scène intime, virage des teintes –, elles présentent néanmoins certaines différences notables dans la composition et le sens de l'image, et ce grâce à des artifices rhétoriques spécifiques.

Alors que les deux clichés s'inscrivent dans le contexte d'appropriation de l'art africain par l'avant-garde, elles véhiculent des nuances traduites par une utilisation particulière de techniques photographiques telles que le point de vue ou le format. Ces différences vont bien au-delà du simple niveau formel. Placé dans un cadre vertical, très proche de l'objectif de l'appareil, le récipient kuba affiche une intimité avec Wells – renforcée qui plus est par la construction verticale de l'image et la composition en diagonale – que ne partagent pas Weber et la figure yaka. Ce dernier la tient à bout de bras, ces derniers déployés dans la

jects as formal devices. The diffused lighting, soft focus, compositional constructs, and the absence of any indication of the objects' utilitarian nature (such as the missing pegs and strings of the Ngbaka bow-harp) reinforce the primacy given to their formal qualities over context and function.

Griffiths apparently was engaged by the Harmon Foundation to create these photographs to circulate along with a text by Locke in exhibitions aimed at promoting appreciation for African art to a larger audience. Created as surrogates for the experience of viewing the objects themselves, the photographs reflect the prevailing notion of the medium as a conveyor of objective truth and demonstrate the manner in which ideas about African art were disseminated through the individual aesthetic visions of the photographers who created them. While the Harmon Foundation's photographic exhibition never materialized, Griffiths' images and their history provide an enticing glimpse not only into the increasing desire to produce artful photographs of African objects but also into Locke's own interest in this endeavor.

Photographs such as the ones featured in this exhibition have become integral to the reputation of the African objects themselves; their history in reproduction has enhanced their recognition and status in scholarship, auction catalogues, and publications about the prominent collections where many of them reside today. Revealed in these images is the influential relationship between collectors and photographers in shaping a modernist appreciation of African art in the years following the Armory show, giving testimony to the multifaceted role of photographs in transforming Western ideas about the nature of these objects.

FIG. 66: Marjorie Griffiths (active 1920s–1930s), *Untitled* c. 1935.
Gelatin silver print.
9 1/2 x 7 1/2 in.
Papers of Alain Locke, Moorland-Springarn Research Center, Howard University.

FIG. 66 : Marjorie Griffiths (active dans les années 1920-1930), *Sans titre*, vers 1935.
Épreuve gélatino-argentique.
24,13 x 19,05 cm.
Archives Alain Locke, Moorland-Springarn Research Center, Howard University.

BIBLIOGRAPHY / BIBLIOGRAPHIE

Grossman, Wendy A. "From Ethnographic Object to Modernist Icon: Photographs of African and Oceanic Sculpture and the Rhetoric of the Image," *Visual Resources*, vol. 23, no. 4, Winter 2007, pp. 291–336.

———————. "African Art 'American Style,'" in *Man Ray, African Art, and the Modernist Lens*. University of Minnesota Press, 2009, pp. 28–59.

Holloway, Camara. *Portraiture and the Harlem Renaissance: The Photographs of James L. Allen*. Yale University Art Gallery, 1999.

———————. "Lovechild: Stieglitz, O'Keeffe, and the Birth of American Modernism," *Prospects* 30, 2005, pp. 395–432.

Willis, Deborah. "Photography and the Harmon Foundation," *Against the Odds: African-American Artists and the Harmon Foundation*, ed. Gary Reynolds and Beryl Wright, The Newark Museum, 1989, pp. 99–105.

partie centrale de l'image au cadrage horizontal. De même, les symbolismes associés à chacun des objets africains doivent beaucoup à la façon diamétralement opposée avec laquelle ils sont rendus : ainsi, l'œuvre est floue et lointaine dans la photographie de Sipprell, distincte et accessible dans celle d'Allen.

Locke fournit également des objets africains pour un ensemble de vingt-six épreuves repérées dans les archives personnelles de Locke, signées et encadrées par Marjorie Griffiths, photographe alors peu connue (fig. 66). Employée par la Harmon Foundation – une organisation philanthropique qui joua un rôle majeur dans le soutien aux artistes et écrivains afro-américains dans les années 1920 et 1930 – Griffiths documentait les activités de ces artistes. Ses photographies mettant en scène des objets africains résultent d'une démarche particulière. Elle crée des natures mortes équilibrées sur le plan de la composition en utilisant un assortiment de textiles et d'autres objets. L'éclairage diffus, le flou artistique, la construction de la composition et l'absence de toute indication quant à la dimension utilitaire des objets (comme les chevilles et les cordes manquantes de la harpe arquée ngbaka) contribuent à mettre en avant les qualités formelles des pièces, négligeant leur contexte et leur fonction.

L'approche de Griffiths doit beaucoup aux attentes de la Harmon Foundation. qui l'avait engagée pour réaliser des photographies destinées à être exposées, accompagnées de textes de Locke, dans des manifestations visant à promouvoir la reconnaissance de l'art africain par le grand public. C'est ainsi que les clichés, créés pour remplacer l'expérience de la confrontation directe avec les objets, renforcent la perception communément admise de la photographie comme moyen d'expression d'une vérité objective tout en mettant l'accent sur la manière dont les idées sur l'art africain étaient véhiculées grâce aux sensibilités différentes des photographes. Même si l'exposition photographique de la Harmon Foundation ne vit jamais le jour, les créations de Griffiths et leur histoire offrent un aperçu de l'intérêt croissant pour développer des approches singulières de l'art africain, mais aussi de l'engagement de Locke dans cette entreprise.

Les photographies présentées dans cette exposition sont désormais associées à jamais au prestige des œuvres d'art africain. Souvent publiées, elles sont reconnues et revêtent une importance majeure pour la recherche, les catalogues de ventes aux enchères et les publications portant sur des collections de prestige où bon nombre d'entre elles sont également conservées à présent. Ces images traduisent la relation fructueuse qui existait entre collectionneurs et photographes, tentant d'aboutir à une vision moderne de l'art africain dans les années qui succédèrent l'*Armory Show*. Elles témoignent du rôle décisif de la photographie dans la transformation des idées occidentales sur la nature de ces objets.





When, How, and Why Modern Art Came to New York

By Yaëlle Biro

My Dear Mr. Barr,

Several years ago we had lunch together at the Café de Versailles in Paris and I promised you then and there, to write the story of "When, How, and Why" modern art went from Paris to New York. I am not a writer and still less a historian but I saw how it all happened, and as a witness, I only pretend to make my deposition to the best of my ability […].

These words from 1947 by caricaturist, gallery owner, and theorist of modernism Marius de Zayas addressed to the Museum of Modern Art's legendary director Alfred H. Barr introduces his art historical memoir on the birth of American modernism titled *When, How, and Why Modern Art Came to New York*. It encompasses the eleven years during which "a new manner of painting and sculpting was introduced [in New York] and a new art vocabulary with them, besides a whole lot of new ideas and theories […]." It opens with one of Alfred Stieglitz's earliest non-photographic exhibitions at gallery 291, drawings by Auguste Rodin, which, according to de Zayas, had "all the elements needed to stir up things in New York, [… which] was under the spell of moral rectitude." It closes with the final exhibitions of de Zayas' own Modern Gallery in 1918 and with these words: "With the Negro Art exhibitions in 1918 […] the Modern Gallery came to an end, and also my career as a propagandist for modern art."

The composite manuscript, which is organized both chronologically and thematically, makes use of personal recollections as well as accumulated archives, such as press clippings, historical photographs, and selections of works exhibited. With this manuscript, de Zayas, one of the earliest and most active "propagandist[s] for modern art" in America, regarded by many as the best connoisseur of his time, provides a key testimony to the transatlantic artistic collaborations and commercial dealings of the period. Unpublished during de Zayas' lifetime and kept quietly in his family archives in Seville, it was released in 1996 in a carefully researched and edited ver-

My dear Mr Barr
Several years ago we had lunch together at the Café de Versailles in Paris and I promised you then and there, to write the story of "When, How and Why" modern art went from Paris to New York.
I am not a writer and still less a historian but I saw how it all happened, and as witness I only pretend to make my deposition to the best of my ability

WHEN, HOW AND WHY
MODERN ART
CAME TO NEW YORK

A letter to Alfred H. Barr, Jr.
from
M. de Zayas

from M de Zayas
11/29/47

This book is a summary report of the activities of the Photo-Secession and the Modern Gallery to introduce in New York the European "New Art" or "Modern Art."

The illustrations are photographs of some of the works exhibited by the Photo-Secession and the Modern Gallery. In most cases the artists whose work we reproduce were totally unknown to the great majority of the New York public.

From the illustrations and the reprints of the articles written by the New York critics (some quoted in part and other in whole), a general idea can be had of what the exhibitions were and how the critics and the public reacted to the.

M. de Z.

FIG. A: Liminary pages from the original manuscript of *When, How, and Why Modern Art Came to New York* by Marius de Zayas.

FIG. A : Pages liminaires du manuscrit original de *When, How, and Why Modern Art Came to New York* de Marius de Zayas.



FIG. B: Alfred Stieglitz (1864–1946). View of *Statuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art*, 1914. (pl. I).

FIG. B : Alfred Stieglitz (1864–1946), vue de *Statuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art*, 1914. (pl. I).

Photos: Claudio del Campo. The plate numbers indicate the position of the picture inside the original manuscript.

Photos : Claudio del Campo. Le numéro de planche indique la position de la photographie dans le manuscrit original.

AFRICAN NEGRO ART

Illustrations

69 52. The Photo-Secession Exhibition of African Negro Art, 1914.

70 à 80 53 to 68. African Negro Sculptures exhibited at the Photo-Secession, 1914. Photographs by Alfred Stieglitz.

81 à 90 69 to 72. African Negro Sculptures exhibited at the Modern Gallery, December, 1916.

All the African Negro Sculpture exhibited at the Photo-Secession and the Modern Gallery were lent by Paul Guillaume.

91 73. Paul Guillaume - portrait by G. de Chirico - Courtesy of the Grenoble Art Museum

Cher M. Barr,

Il y a plusieurs années, nous avons déjeuné ensemble au Café de Versailles à Paris et je vous ai alors promis d'écrire l'histoire racontant « quand, comment et pourquoi » l'art moderne arriva à New York depuis Paris. Je ne suis pas écrivain et encore moins historien, mais j'ai vu cela se produire sous mes yeux et c'est en qualité de simple témoin que je vais m'efforcer de relater ma version des faits du mieux que je le pourrai […].

Avec ces mots adressés en 1947 au directeur légendaire du Museum of Modern Art, Alfred H. Barr, s'ouvre *When, How, and Why Modern Art Came to New York* : les mémoires historiques et artistiques sur la naissance de l'art moderne aux États-Unis de Marius de Zayas, caricaturiste, galeriste, et théoricien de l'art. Cet ouvrage porte sur une période de onze années durant lesquelles « une nouvelle manière de peindre et de sculpter fut introduite [à New York], accompagnée d'un nouveau vocabulaire artistique et de toute une série de nouvelles idées et théories […] ». Le récit démarre avec l'évocation de l'une des premières expositions non photographiques de la galerie 291 d'Alfred Stieglitz, dédiée à des dessins d'Auguste Rodin, qui selon de Zayas possédaient « tous les éléments nécessaires pour secouer New York, [… qui] était sous le joug de la rectitude morale ». L'auteur clôt le livre en citant les dernières expositions de sa propre galerie, la Modern Gallery : « C'est avec les expositions d'art nègre en 1918 […] que la Modern Gallery prit fin, tout comme ma carrière en tant que chantre de l'art moderne ».

De nature composite et organisé à la fois chronologiquement et thématiquement, le manuscrit a recours aux souvenirs personnels de Marius de Zayas ainsi qu'à des archives telles que coupures de presse, photographies et sélections des œuvres exposées à l'époque. Dans ces pages, celui qui fut considéré par beaucoup comme le plus grand connaisseur de son temps livre un témoignage irremplaçable sur les collaborations artistiques transatlantiques et les caractéristiques des flux commerciaux de l'époque. Inédit de son vivant et conservé discrètement dans les archives familiales à Séville, le manuscrit parut en 1996 dans une édition minutieusement commen-

Quand, comment, et pourquoi l'art moderne arriva à New York

Par Yaëlle Biro



sion by Dada specialist Francis M. Naumann. This publication is now considered a seminal source on the emergence of New York as an important platform for the most adventurous forms of art.

In 2008, a visit to the de Zayas archives revealed that the section dedicated to African art in Naumann's edited volume was in fact incomplete. Several striking photographs included in the original were omitted, as well as a most informative caption. The order of the photographs was changed, blurring de Zayas' chronological take, and many of the rudimentary descriptions of the works provided were erroneous. While the original manuscript is not included in the exhibition *African Art, New York, and the Avant-Garde*, this accompanying Special Issue provides us with a unique opportunity to revisit the original manuscript by including the complete set of original photographs featured in the order devised by de Zayas.

One of the most striking points of de Zayas' presentation of African art throughout the book is his understanding of this art form as one of the trends essential to the development of modernism in America. Even more arresting, African and modern art often appear to be thought of as one. De Zayas' description of his 1914 encounter with Parisian art dealer Paul Guillaume—soon to become New York's main purveyor of African art—is in that sense particularly revealing.

> Through Picabia I met Apollinaire and Max Jacob, and through Apollinaire I met Paul Guillaume, then a modest but ambitious art dealer and collector, or rather importer, of Negro art. How he imported it will always remain a mystery, but the objects he had were always genuine. When the First World War was declared and desolation reigned about artists and dealers, Paul Guillaume was only too glad to let me have all the African sculpture I could put in a trunk and bring to New York. That was his first contribution to exhibitions of modern art in New York; many others followed—if not with the same intention of making propaganda pure and simple, with the hope of opening a market for them, which was just as legitimate.

In this paragraph, de Zayas touches upon every key element in the reception of African art in America: the central role of European connections; the aura of mystery that surrounded the African sources of the European vendors; a constant concern about the quality of the works triggered by a lack of knowledge and comparative corpus; the symbiotic relationship between modern and African art; and finally, the emergence of New York as an important marketplace for these arts.

tée par le spécialiste de l'art dada Francis M. Naumann. Cette publication est désormais considérée comme une source d'informations majeure sur l'émergence de New York en tant que moteur des formes d'art les plus audacieuses.

En 2008, une visite dans les archives de Marius de Zayas révéla que la section consacrée aux arts africains dans l'édition de Naumann était en réalité incomplète : plusieurs photographies saisissantes d'œuvres présentes dans la version originale avaient été omises, ainsi qu'une légende explicative importante. Qui plus est, l'ordre des photographies avait été modifié, altérant la progression chronologique établie par de Zayas. Bien que le manuscrit original ne soit pas inclus dans l'exposition *African Art, New York, and the Avant-Garde*, il est présenté dans ce hors-série comme un prolongement de la réflexion qui structure l'événement. Aussi, ce portfolio inclut-il l'intégralité des planches sur l'art africain tel que de Zayas l'avait conçu, en respectant l'ordre attribué par l'auteur.

L'un des aspects les plus frappants de la façon dont est présenté l'art africain dans cette section de l'ouvrage est l'insistance sur sa contribution essentielle à la floraison de l'art moderne. Dans certains passages, de Zayas va même plus loin en assimilant l'art africain à l'art moderne, comme s'il s'agissait d'une même modalité plastique. La description par de Zayas de sa rencontre en 1914 avec le marchand d'art parisien Paul Guillaume – qui deviendra rapidement le principal pourvoyeur d'art africain de New York – est à ce titre particulièrement révélatrice.

« Par l'entremise de Picabia, j'ai rencontré Apollinaire et Max Jacob, et grâce à Apollinaire j'ai rencontré Paul Guillaume, à l'époque modeste mais ambitieux marchand d'art et collectionneur, ou plutôt importateur d'art nègre. Comment il l'importait demeurera toujours un mystère pour moi, mais les objets qu'il détenait étaient toujours authentiques. Lorsque la Première Guerre mondiale éclata et que le désespoir s'empara des artistes et des marchands, Paul Guillaume ne put masquer sa joie en me confiant toutes les sculptures africaines que je pourrais entasser dans une malle et amener à New York. Ce fut sa première contribution aux expositions d'art moderne à New York ; beaucoup d'autres suivirent – non plus avec l'intention d'en faire une apologie pure et simple, mais dans l'espoir d'ouvrir un marché pour les objets, ce qui était tout aussi légitime ».

Dans ce paragraphe, de Zayas désigne tous les éléments-clefs de la reconnaissance de l'art africain en Amérique : le rôle crucial des connexions européennes ; l'aura mystérieuse qui planait sur les sources africaines des marchands européens ; une préoccupation permanente pour la qualité des œuvres due au manque de connaissances et de corpus comparatif ; la relation symbiotique entre l'art moderne et l'art africain ; et enfin, l'émergence de New York en tant que marché incontournable pour ces arts.

FIG. C: Giorgio de Chirico (1888–1978). *Portrait of Paul Guillaume*. 1915.
Oil on canvas. Musée de Grenoble, France. (pl. XXII.)

FIG. C : Giorgio de Chirico (1888–1978), *Portrait de Paul Guillaume*, 1915.
Huile sur toile. Musée de Grenoble, France. (pl. XXII).



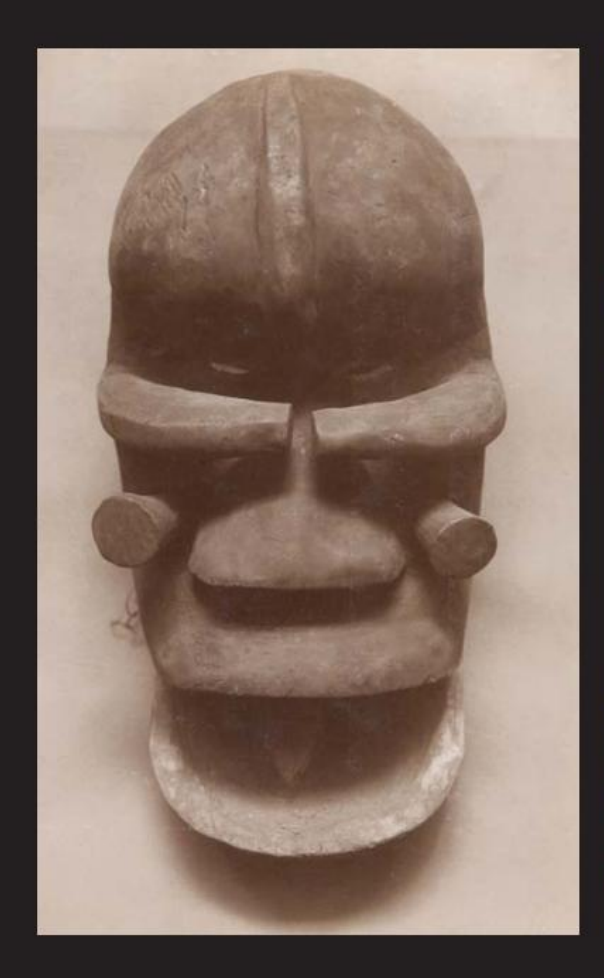




FIG. D (left): Possibly by Alfred Stieglitz, 1914.
Mask for a forest spirit. Bete or We, Côte d'Ivoire. 19th–early 20th century (before 1914).
Wood. Now in the collection of Anna Marie and Juan Hamilton. Included in *African Art, New York, and the Avant-Garde* (pl. II)

FIG. D (à gauche) : Probablement par Alfred Stieglitz, 1914.
Masque pour un esprit de la forêt, Bété ou Wé, Côte d'Ivoire. XIXe – début du XXe siècle (avant 1914).
Bois. Conservé dans la collection de Anna Marie et Juan Hamilton. Exposé dans *African Art, New York, and the Avant-Garde* (pl. II).

FIG. E (right): Possibly by Alfred Stieglitz, 1914.
Figure from a reliquary ensemble. Fang (Ntumu group), Gabon. 19th–early 20th century (before 1914).
Wood, brass or copper. Now in the collection of Pierre Amrouche. Included in *African Art, New York, and the Avant-Garde* (pl. III).

FIG. E (à droite) : Probablement par Alfred Stieglitz, 1914.
Figure de reliquaire, Fang (groupe ntoumou), Gabon. XIXe – début du XXe siècle (avant 1914).
Bois, bronze ou cuivre. Conservé dans la collection de Pierre Amrouche. Exposé dans *African Art, New York, and the Avant-Garde* (pl. III).

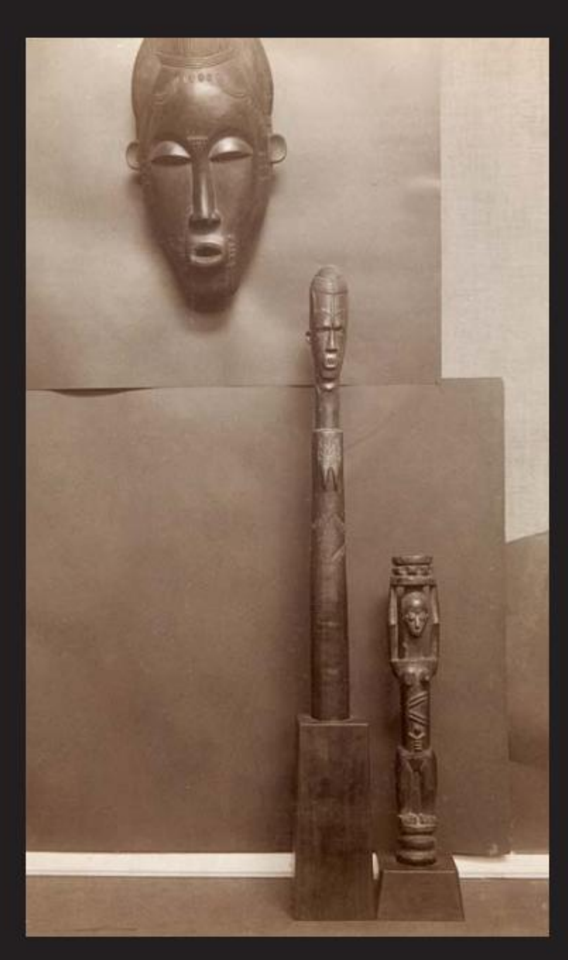




FIG. F (below left): Possibly by Alfred Stieglitz, 1914.
On the wall: Portrait mask. Baule or Guro, Côte d'Ivoire. 19th–early 20th century (before 1914).
Wood. Now in the collection of Fisk University, Nashville, Tennessee.
On the shelf, left: Staff or pestle. Bete, Côte d'Ivoire. 19th–early 20th century (before 1914).
Wood. Current location unknown.
On the shelf, right: Possibly top of a staff. Lagoon people, Côte d'Ivoire. 19th–early 20th century (before 1914).
Wood. Current location unknown (pl. IV).

FIG. F (à gauche) : Probablement par Alfred Stieglitz, 1914.
Sur le mur : Masque portrait, Baoulé ou Gouro, Côte d'Ivoire. XIXe – début du XXe siècle (avant 1914).
Bois. Conservé à la Fisk University, Nashville, Tennessee.
Au centre : Bâton ou pilon, Bété, Côte d'Ivoire. XIXe – début du XXe siècle (avant 1914).
Bois. Localisation inconnue.
À droite : Probablement un sommet de canne, populations lagunaires, Côte d'Ivoire. XIXe – début du XXe siècle (avant 1914).
Bois. Localisation inconnue (pl. IV).

FIG. G (right): Possibly by Alfred Stieglitz, 1914.
Male figure (possibly a spirit husband, *blolo bian*). Baule, Côte d'Ivoire. 19th–20th century (before 1914).
Wood. Current location unknown (pl. V).

FIG. G (à droite) : Probablement par Alfred Stieglitz, 1914.
Figure masculine (sans doute un époux de l'au-delà, *blolo bian*), Baoulé, Côte d'Ivoire. XIXe – début du XXe siècle (avant 1914).
Bois. Localisation inconnue (pl. V).



FIG. H (left): Possibly by Alfred Stieglitz, 1914.
Left: Female figure (possibly a spirit wife, *blolo bla*). Baule, Côte d'Ivoire. 19th–early 20th century (before 1914).
Wood. Current location unknown.
Right: see fig. G (pl. VI).

FIG. H (à gauche) : Probablement par Alfred Stieglitz, 1914.
À gauche : figure féminine (sans doute une épouse de l'au-delà, *blolo bla*). Baoulé, Côte d'Ivoire. XIXe – début du XXe siècle (avant 1914).
Bois. Localisation inconnue
À droite : voir fig. G (pl. VI).

FIG. I (right): Possibly by Alfred Stieglitz, 1914.
Female figure. Lagoon people, Côte d'Ivoire. 19th–early 20th century (before 1914).
Wood. Now in the collection of Fisk University, Nashville, Tennessee (pl. VII.)

FIG. I (à droite) : Probablement par Alfred Stieglitz, 1914.
Figure féminine, populations lagunaires, Côte d'Ivoire. XIXe – début du XXe siècle (avant 1914).
Bois. Conservée à la Fisk University, Nashville, Tennessee (pl. VII).



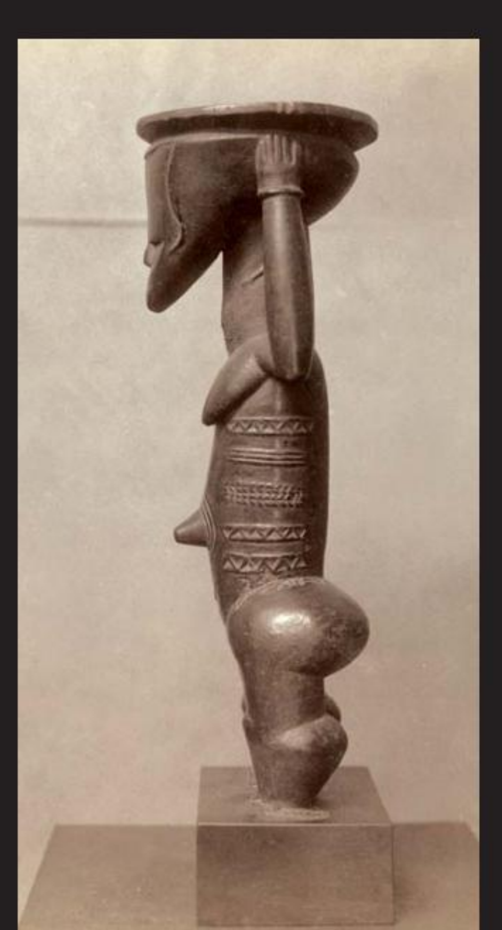


FIG. J (left): Profile view of fig. I, probably by Alfred Stieglitz, 1914 (pl. VIII)

FIG. J (à gauche) : Vue de profil de la fig. I, probablement par Alfred Stieglitz, 1914 (pl. VIII).

FIG. K (right): Possibly by Alfred Stieglitz, 1914.
Mask. Baule or Guro, Côte d'Ivoire. 19th–early 20th century (before 1914).
Wood. Now in the collection of Fisk University, Nashville, Tennessee (pl. IX).

FIG. K (à droite) : Probablement par Alfred Stieglitz, 1914.
Masque, Baoulé ou Gouro, Côte d'Ivoire. XIXe – début du XXe siècle (avant 1914).
Bois. Conservé à la Fisk University, Nashville, Tennessee (pl. IX).

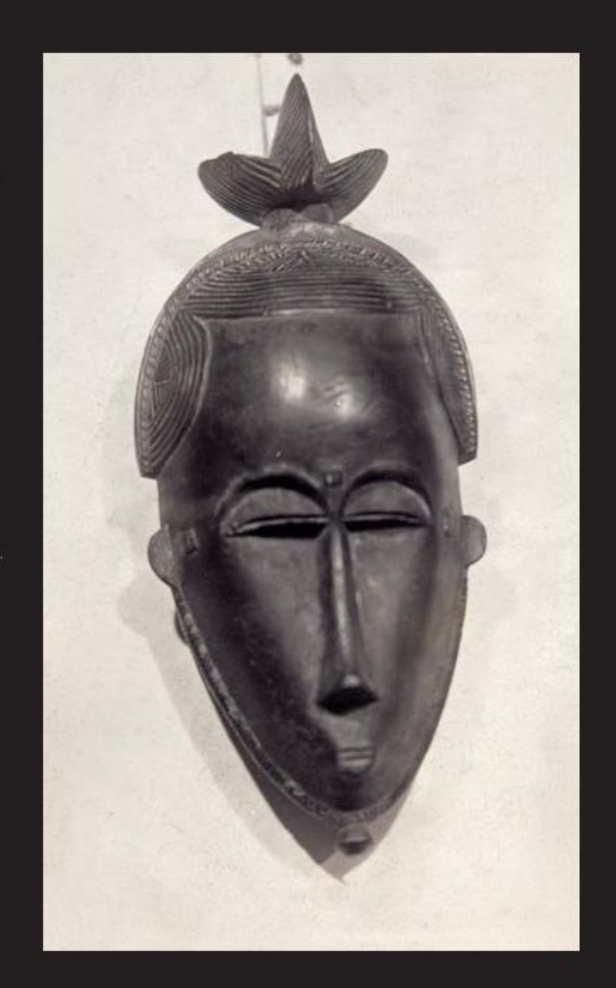




FIG. L (left): Possibly by Alfred Stieglitz, c. 1914.
Element from a reliquary ensemble. Kota (Ndassa group), Republic of Congo. 19th–early 20th century (before 1914).
Wood, copper, brass, pigments. Now in the collection of the Musée Dapper, Paris. Included in *African Art, New York, and the Avant-Garde* (pl. X).

FIG. L (à gauche) : Probablement par Alfred Stieglitz, vers 1914.
Figure de reliquaire, Kota (groupe ndassa), République du Congo. XIXᵉ – début du XXᵉ siècle (avant 1914).
Bois, cuivre, bronze et pigments. Conservée au musée Dapper, Paris. Exposée dans *African Art, New York, and the Avant-Garde* (pl. X).

FIG. M (right): Possibly by Charles Sheeler (1883–1965), c. 1916.
Female figure (possibly a spirit wife, *blolo bla*). Baule, Côte d'Ivoire. 19th–early 20th century (before 1916).
Wood. Current location unknown (pl. XI).

FIG. M (à droite) : Probablement par Charles Sheeler (1883–1965), vers 1916.
Figure féminine (probablement une épouse de l'au-delà, *blolo bla*), Baoulé, Côte d'Ivoire. XIXᵉ – début du XXᵉ siècle (avant 1916).
Bois. Localisation inconnue (pl. XI).



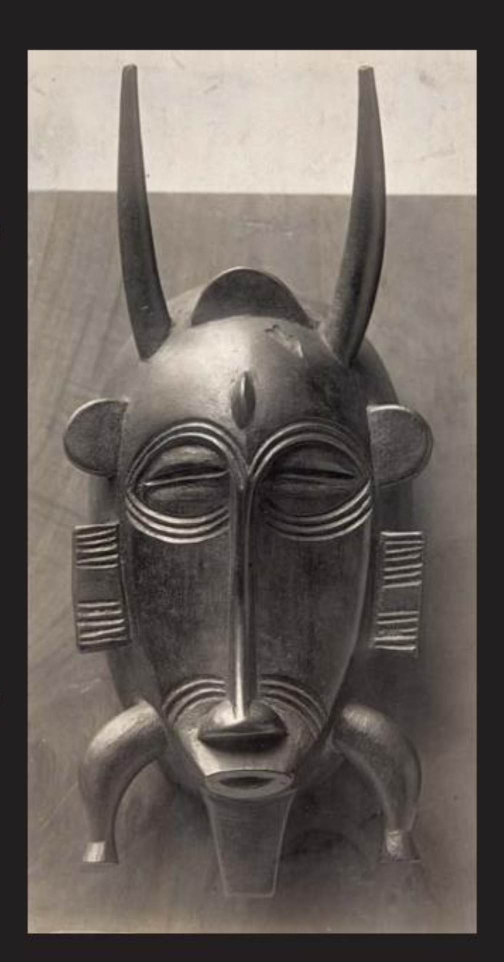


FIG. N (left): Possibly by Alfred Stieglitz, 1914.
Mask. Dan or We, Côte d'Ivoire.
19th–early 20th century (before 1914).
Wood. Current location unknown (pl. XII).

FIG. N (à gauche) : Probablement par Alfred Stieglitz, 1914.
Masque, Dan ou We, Côte d'Ivoire.
XIXᵉ – début du XXᵉ siècle (avant 1914).
Bois. Localisation inconnue (pl. XII).

FIG. O (right): Photographer unknown, c. 1916.
Mask (probably *kpeliye'e*). Senufo, Côte d'Ivoire, possibly Korhogo region.
19th–early 20th century (before 1916).
Wood. Current location unknown (pl. XIII).

FIG. O (à droite) : Photographe inconnu, vers 1916.
Masque (probablement *kpeliye'e*), Sénoufo, Côte d'Ivoire, probablement région de Korhogo.
XIXᵉ – début du XXᵉ siècle (avant 1916).
Bois. Localisation inconnue (pl. XII).



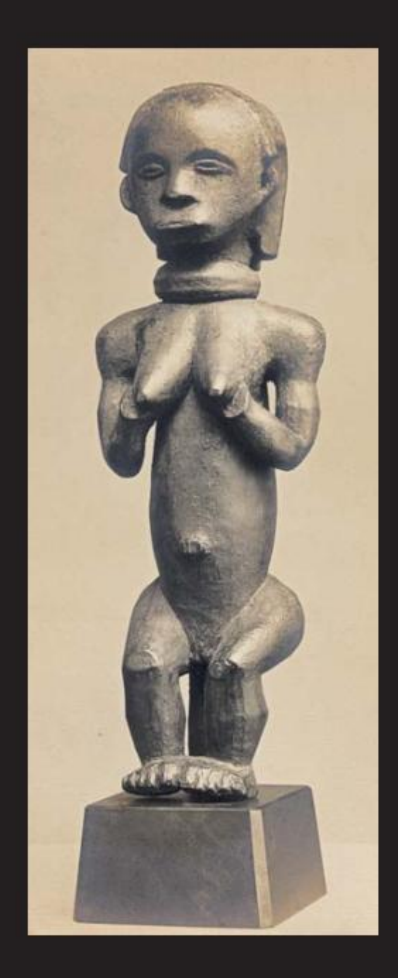


FIG. P (left): By Charles Sheeler, c. 1917.
Figure from a reliquary ensemble. Fang (Ntumu group), Equatorial Guinea or Gabon.
19th century (before 1916).
Wood. Current location unknown (pl. XIV).

FIG. P (à gauche) : Par Charles Sheeler, vers 1917.
Figure de reliquaire, Fang (groupe ntoumou), Guinée équatoriale ou Gabon.
XIXe – début du XXe siècle (avant 1916).
Bois. Localisation inconnue (pl. XIV).

FIG. Q (right): By Charles Sheeler, c. 1917.
Female figure, *nyeleni*. Bamana, Mali.
19th– early 20th century (before 1918).
Wood. Current location unknown (pl. XV).

FIG. Q (à droite) : Par Charles Sheeler, vers 1917.
Figure féminine *nyeleni*, Bamana, Mali.
XIXe – début du XXe siècle (avant 1916).
Bois. Localisation inconnue (pl. XV).





FIG. R (left): Profile view of fig. Q, by Charles Sheeler, c. 1917 (pl. XVI).

FIG. R (à gauche) : Vue de profil de la fig. Q, par Charles Sheeler, vers 1917 (pl. XVI).

FIG. S (right): By Charles Sheeler, c. 1917.
Left: see fig. Q.
Right: figure from a reliquary ensemble. Fang (Ntumu group), Equatorial Guinea or Gabon.
19th century (before 1916).
Wood, oil. Now in the collection of the National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Included in *African Art, New York, and the Avant-Garde* (pl. XVII).

FIG. S (à droite) : Par Charles Sheeler, vers 1917.
À gauche : voir fig. Q.
À droite : figure de reliquaire, Fang (groupe ntoumou), Guinée équatoriale ou Gabon.
XIXe – début du XXe siècle (avant 1916).
Bois et huile. Conservée au National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Exposée dans *African Art, New York, and the Avant-Garde* (pl. XVII).



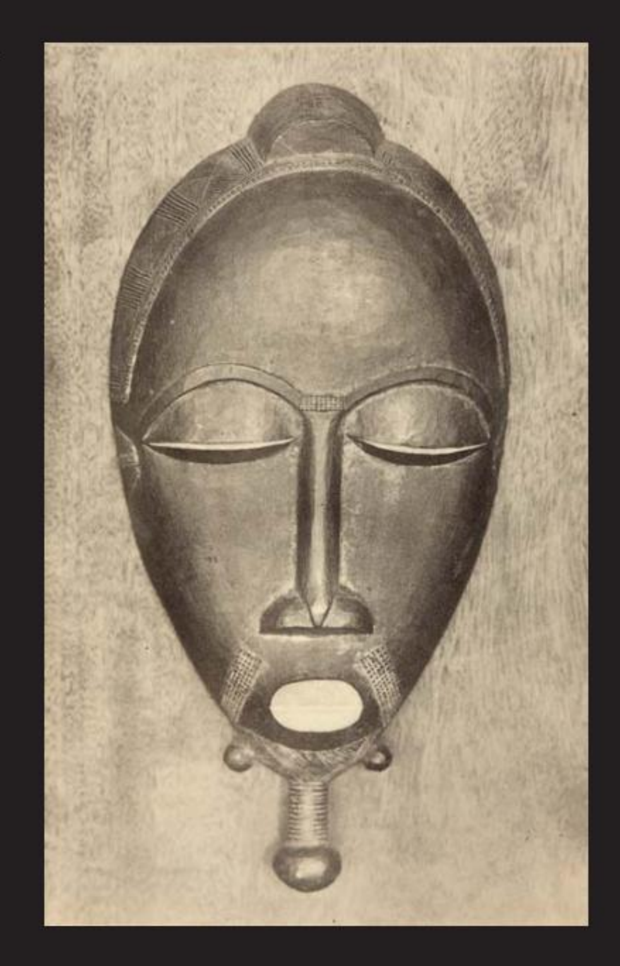


FIG. T (left): Photographer unknown, c. 1918.
Antelope mask. Baule, Côte d'Ivoire.
19th–early 20th century (before 1918).
Wood. Current location unknown (pl. XVIII).

FIG. T (à gauche) : Photographe inconnu, vers 1918.
Masque antilope, Baoulé, Côte d'Ivoire.
XIXᵉ – début du XXᵉ siècle (avant 1918).
Bois. Localisation inconnue (pl. XVIII).

FIG. U (right): Photographer unknown, c. 1918.
Mask. Baule, Côte d'Ivoire.
19th–early 20th century (before 1918).
Wood. Current location unknown (pl. XIX).

FIG. U (à droite) : Photographe inconnu, vers 1918.
Masque, Baoulé, Côte d'Ivoire.
XIXᵉ – début du XXᵉ siècle (avant 1918).
Bois. Localisation inconnue (pl. XIX).



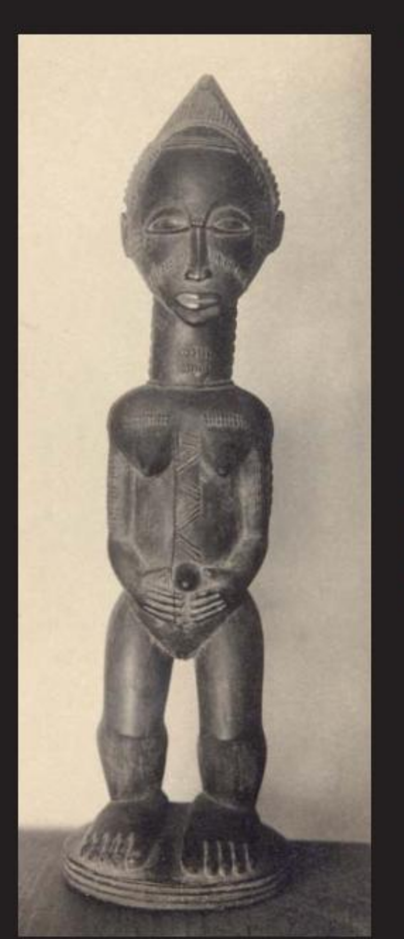


FIG. V (left): Possibly by Charles Sheeler (1883–1965), c. 1916.
Same object as fig. M (pl. XX).

FIG. V (à gauche) : Probablement par Charles Sheeler (1883–1965), vers 1916.
Même objet que sur la fig. M (pl. XX).

FIG. W (right): Possibly by Charles Sheeler, c. 1918.
Male figure. Beembe, Republic of the Congo.
19th–early 20th century (before 1918).
Wood. Current location unknown (pl. XXI).

FIG. W (à droite) : Probablement par Charles Sheeler, vers 1918.
Figure masculine, Beembe, République du Congo.
XIXᵉ – début du XXᵉ siècle (avant 1918).
Bois. Localisation inconnue (pl. XXI).



